мастацтва

#08

ЖНІВЕНЬ **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY





змест







◀ **Кацярына Сумарава. Суб'ектыўны краявід. Алей. 2013.**

На першай старонцы вокладкі: **Андрэй Дурэйка. о0О. Фатаграфія. 2013.**

«МАСТАЦТВА» № 8 (365). ЖНІВЕНЬ, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ГАЎРЫІЛ ВАШЧАНКА, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **АЛЕНА ГРАМЫКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **АНДРЭЙ СПРЫНЧАН**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА. АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 08.08.2013. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,24. Тыраж 1679. Заказ 2530.

Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

ПАДЗЕЯ

«Залатая калекцыя II»
Выстава з фондаў
Беларускага саюза мастакоў
Палац мастацтва

Першая «Залатая калекцыя», якая сабрала лепшыя творы 1960—1980-х гадоў з фондаў Саюза, прайшла яшчэ ў 2008 годзе. Другая экспазіцыя, паводле меркавання кіраўніцтва, не стане апошняй — падобныя выставы плануецца ладзіць штогод. Твораў у зборы — тысячы, і зорных — таксама нямала. «На дзясяткі залаў», — сцвярджаюць арганізатары. Асноўная мэта гэтага выдатнага доўгатэрміновага праекта — пераасэнсаваць спадчыну сацрэалізму, каб зразумець, што ў класіку беларускага мастацтва ўваходзяць толькі выпрабаваныя часам рэчы — з іх, нібы шалупінне, спадае ідэалагічны падтэкст і іншыя з ім звязаныя абмежаванні, якія зрэдку спрацоўвалі выключна на карысць твору.

У «Залатой калекцыі II» паказаны працы менавіта сацрэалістычнага перыяду, бо, на думку аўтараў экспазіцыі, гэта мастакоўская «кухня» адметная і асаблівая.

Адказ на пытанне «Як гэта зроблена?» можа зацікавіць не толькі жывапісцаў класічнай традыцыі, але і прыхільнікаў іншых форм самавыяўлення, таму што прадстаўленыя творы безумоўна валодаюць высокай жывапіснай культурай.



Зоя Літвінава. У прадчуванні спакусы. Алей. 1989.



Мікалай Кірэеў. Свята ў Заслаўі. Алей. 1983.



Валянціна Свентахоўская. Дукорскія лугі. Алей. 1987.



Павел Масленікаў. У даліне Алтая. Алей. 1972.

ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

«POST-POST»
Выстава Алега Іўчанкі
Галерэя «Ў»



Праект прысвечаны праблемам урбаністыкі — гэта дэкларуецца аўтарам: «Чалавецтва перажывае экспансію архітэктурнага, якое выцясняе чалавека як духоўна-цялесную істоту… У горадзе пануе лінія, геаметрыя. Чалавек з актыўнага суб'екта і "меры ўсіх рэчаў" ператвараецца ў элемент рацыянальнай сістэмы». Насамрэч праблемы гарадской прасторы, маштабу і аб'ёму, што падаўляюць чалавека, засталіся непраяўленымі. На відэа прастора вуліц разразаецца гарызантальнай плоскасцю, будынкі становяцца пазламі для стварэння іншай фантастычнай рэальнасці. А на размешчаных у экспазіцыі фатаграфіях архітэктурныя формы паўстаюць элементамі захаплялльнай гульні з ракурсамі і прапорцыямі.

«Corova Est Corova»
Праект Рамана Рамановіча
Галерэя «Ў»



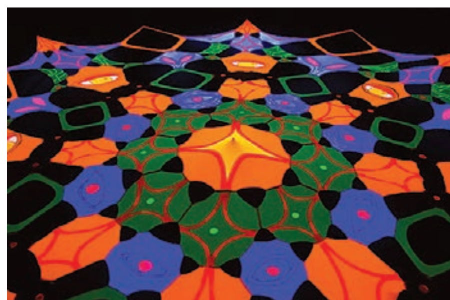
Летам час хочацца бавіць у кавярнях, а не ў галерэях сучаснага мастацтва. Зрэшты, атракцыйныя элементы натуральна ўжываюцца нават з паважнымі музеямі. Бар пры галерэі «Ў» — адметнае месца для тусовак, дыскусій і выстаў. Праект натураліста Ромы Рамановіча вельмі пераканальна даказвае, што мастаком можа стаць любы, хто прапануе грамадству актуальную ідэю: «У цяперашні час даследчымі цэнтрамі адзначаецца стабільны прыток пагалоўя буйной рагатай жывёлы ў гарадскую прастору… Статыстыка дазволіла даследчыкам нават унесці ў навуковы рэестр новы тэрмін — каровіна ўрбанізацыя. І сапраўды, быць убаку ад гэтага факта ўжо немагчыма — карова ўпэўнена ідзе ў горад».

«Вандроўка ў пошуках нізкавугляроднага стылю жыцця»
Фотавыстава Мэцью Уэба
Кінатэатр «Цэнтральны»



Аўтар праекта — кіраўнік Аддзела па азеляненні ў рэгіёнах у амбасадзе Вялікабрытаніі ў Расіі — увасабляе ў сваіх работах традыцыйныя спосабы вядзення гаспадаркі ў краінах СНД. Можна сказаць, што праблемы ўрбаністыкі, акрэсленыя на выставе «POST-POST» Алега Іўчанкі, сталіся тут нашмат больш завостранымі. Мэцью Уэбназіраў за «нізкавугляродным» стылем жыцця, які змяншае выкіды вуглякіслага газу ў атмасферу, і старанна фіксаваў кожны прыклад. У выніку паўстаў адмысловы фотадзённік з ясна выяўленым пасылам —«GREEN IS GREAT». Так называецца ўвесь праект англійскага аўтара.

«Люмін»
Флуарэсцэнтны дызайн і графіка Кацярыны Лісіцынай і Алесі Філіпавай
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва



Творчы дуэт праявіў сябе на 1-м Мінскім трыенале сучаснага мастацтва. Праца са святлом, амаль псіхадэлічныя ўздзеянні вобразаў — чым не праект найноўшага арта? Аднак яркія эфекты, не насаджаныя на канцэпт, — прыкмета клубнай культуры. Зрэшты, ідэя ў дзяўчат усё ж існуе: «Творчасць — гэта эксперымент! Мы пастаянна выкарыстоўваем традыцыйныя прыёмы ў мастацтве, такія як вышыванне, пэчварк, лепка, жывапіс, а ў той жа час адбываецца пастаянны пошук новых матэрыялаў, тканін, фарбаў, святла. У выніку атрымліваем прадукт з аднаго боку — вельмі блізкі, а з іншага — зусім новы».

СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

Лета становіцца сейсмографам напружанасці мастацкага жыцця: калі пахадзіць па галерэях і паглядзець афішы, складаецца ўражанне, што мастацтва вымерла. Аднак не — уражанне памылковае: у мастакоў, як і ў артыстаў, пачынаецца намадычны сезон, і поўны штыль, які нашы аглядальнікі адзначалі яшчэ напрыканцы вясны — у пачатку лета, бясконца доўжыцца.

Праца рэдактара аддзела мастацкага часопіса даволі спецыфічная: назіраць і фіксаваць падзеі, пры гэтым — заўважаць тэндэнцыі, новыя імёны і свежыя павевы. Сартаваць усё па ўплывовасці і значнасці, маштабнасці і шырыні ахопу. Апошнім часам запаўняць часопіс стала больш складана, і гэта зрабілася відавочным цягам мінулага года.

Год таму таксама думалася: вось скончыцца лета, усе вернуцца з адпачынкаў і вандровак… У выніку акрэсліліся новыя праблемныя зоны, з'явіліся новыя тэмы, але — не падзеі з вялікай літары. Хіба што асобныя ўсплёскі мастацкай актыўнасці, пара някепскіх выстаў (пераважна персанальных)…

Чаго было шмат паміж летам цяперашнім і мінулым, дык гэта дыскусій і сустрэч з уплывовымі замежнымі артдзеячамі, падчас якіх рабіліся спробы асэнсаваць, што ж усё-такі ідзе не так. Здаецца, гадоў пяць таму я ўжо пісала, што маса тэарэтычных напрацовак яўна пераважвае ўзровень падзейнасці. Быццам бы і высветлілі, чаго не хапае беларускаму мастацтву, а вось таго маштабу актыўнасці і нейкага энергетычнага штуршка, каб ператварыць тэорыю ў практыку, відавочнае ў наяўнае — няма, і складана зразумець, як гэтыя працэсы могуць адбывацца, калі не з'яўляецца крыніц паступлення энергіі — у намерах, ідэях, канцэпцыях.

Спісвалі на біенале — яно знізіла градус мастацкага жыцця, на рэтраспектыўныя настроі: раптам з'явілася вострая цікавасць да бурапенных дзевяностых. А ў часопісе з пачатку гэтага лета забуяла рубрыка «Паралелі» — пленэры, семінары, замежныя прэм'еры і фэсты…

Думаю, на карысць усім пойдуць урокі, прапанаваныя польскімі студэнтамі (выстава «PRINT/SCREEN/PRINT» у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва): майстэрства ў звязку з моцнай ідэяй і выразным канцэптам нараджае вольную форму. ■

Святло вады

«Сінявокая Беларусь»
Выстава Дзяніса Раманюка
Нацыянальны мастацкі музей

СЯРГЕЙ ХАРЭЎСКІ

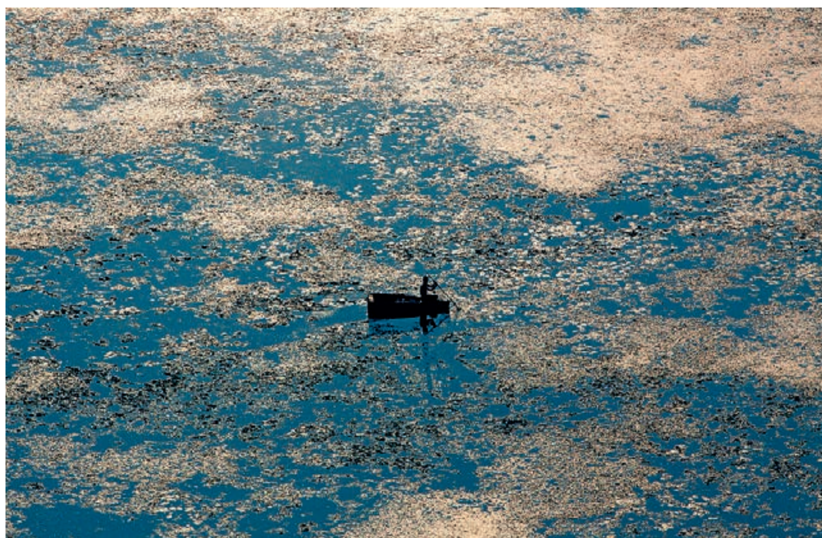
Урачыстае адкрыццё экспазіцыі Дзяніса Раманюка супала з прэзентацыяй яго альбома «Сінявокая Беларусь». У гэтым выданні сабраны вобразы нашай, беларускай вады, якія склалі фатаграфічнае ўрэчаўленне слыннае метафары. У НММ экспанаваліся 25 фотаздымкаў — з трох сотняў, што ўвайшлі ў альбом, — зробленыя з нябеснай вышыні і воднае паверхні, з розных ракурсаў, у розныя поры году і ў розныя гадзіны. Разам яны ўтвараюць велічны гімн Вадзе, што пакуль не мае сабе роўных у нашым фотамастацтве і кніжніцтве. Дзяніс Раманюк атрымаў за сваю «Сінявокую Беларусь» адразу два «Залатыя фаліянты» падчас Нацыянальнага конкурсу «Мастацтва кнігі — 2013» як пераможца ў намінацыях «Майстэрства — найлепшы фотамастак» і «Фотапогляд». Таму было лагічна пазнаёміць гледачоў Нацыянальнага музея з творчасцю аўтара, які стаў лаўрэатам прэстыжных прэмій.

Гэта не першы праграмны зварот Раманюка да пейзажа. Раней былі цудоўныя нізкі з відамі старой Вільні, якія прынеслі яму еўрапейскую вядомасць. Затым — краявіды розных куткоў Беларусі, што ўваходзілі серыямі ў яго альбомы.

Жанр фотапейзажа — адзін з самых складаных у беларускай фатаграфіі. Хоць натуральны ландшафт практычна ад самага нараджэння гэтага віду мастацтва быў неад'емным элементам многіх здымкаў. Звяртаючыся да пейзажа як да самастойнага жанру, недастаткова адлюстроўваць фрагменты натуральнага жыцця. Патрэбны натхненне і здольнасць раскрыць сваю задуму праз прыроднае асяроддзе. І здымак будзе пэўным тэкстам, што распавядзе пра пачуцці аўтара вобразамі прыроды. Таму ландшафты ў мастацкай фатаграфіі заззвычай надзелены псіхалагізмам. Выявы перадаюць ужо не толькі знешнія прадметы і эстэтычныя перажыванні, але і канкрэтныя эмоцыі.

Чаму менавіта беларускі фотапейзаж складана стварыць? Тут справа ва ўласна нашым, Богам дадзеным, паветры — яно шчыльнае і імжыстае, вільготнае і няяркае. Сонца не свеціць усім аднолькава, а Бог няроўна дзеліць. Розныя куткі зямлі асветлены па-рознаму, па-свойму. У нас няма бясконцага калейдаскопа планаў, як у гарыстых краях, ці зіхоткага бязмежжа акіяна. Таму знайсці ў беларускім краявідзе адметнае святло і нечаканы ракурс — складана. Пагатоў, без відавочных дамінантаў. Пагатоў, у адліжным святле шарае гадзіны або ў смузе тумановай... Ясна, што ў эпоху чорна-белае фатаграфіі стварэнне фотапейзажа ў Беларусі было задачай выключна цяжкай. І айчынных фотапейзажыстаў, чые манахромныя творы да сёння вярэдзяць нашы пачуцці, небагата: Юрый Васільеў, Міхаіл Жылінскі, Яўген Казюля, Анатоль Кляшчук ды яшчэ некалькі...

У эпоху колеру і лічбы можна зрабіць нашмат болей і, напэўна, лепей. Засталося толькі знайсці, працярэбіць сваю ўласную сцяжыну ў найноўшым бязмежжы магчымасцей. Дзяніс Раманюк абраў для сябе ясны і дакладны шлях. Хоць і няпросты... Ён, як колісь ягоны бацька, славуты мастацтвазнаўца і апошні класічны наш этнограф Міхась Раманюк, натхняючы іншых харством краіны, фіксуе тое, што можа неўзабаве сысці, знікнуць назаўжды... У новы альбом увайшло калі не ўсё, то амаль усё: неабсяжныя першабытныя разлогі Палесся ды Паазер'я, зіхоткія люстры Асвеі і Нарачы, паўнаводныя Нёман і Дзвіна, Дняпро і Вілія, Буг і Сож, малюткія рэчкі і порсткія ручаі, святыя крыніцы і вясковыя калодзежы — увесь край, адкуль разлягаюцца струмені блакіту ва ўсе канцы ад Балтыкі да Чорнага мора.



Дзе гэта? У якой экзатычнай краіне? Насамрэч фота зроблена ў Шумілінскім раёне. Вечаровае святло і нечаканы ракурс зрабілі нічым не адметнае возера Доўгае ашаламляльна прыгожым. А мясцовы рыбак у чоўне сярод гарлачыкаў — больш падобны да індзейца ў каноэ на фоне лістоў лотасу.



Дрывяты — гэта царства чаўноў. Мала на якіх азёрах можна сустрэць такую іх колькасць адначасова. Тутэйшыя жыхары — вядомыя аматары рыбалкі, а шырокая плыткая зона не дае ім магчымасці вудзіць з берага. Суботні ранак, праз моцны туман толькі пачало прабівацца святло. Першыя рыбакі ўжо адплылі. На працягу наступнай паўгадзіны тут не будзе ніводнага чоўна. Іх лушпіны аддаляцца ўдалеч, на глыбіні.



Вечар.
Над возерам Дрывяты незаўважна ўзышлі поўня і зоры.



Вядомы сімвал Дао — сімвал жыццёвага шляху, які спалучае жаночы і мужчынскі пачатак. Аднойчы я разгледзеў яго на Аршаншчыне. Утварыўся ён з вады і раскі дзякуючы намаганням ветру. З зямлі яго разгледзець было б немагчыма. Ды і сама малюткая азярынка Чырвонае Вочка схаваная ў непраходным балоце сярод лесу.



Веснавое сонейка адагравае застылыя пад снегам і лёдам масы вады. Нібы растоплены тлушч на патэльні, пачынае расцякацца па абалоні рака Сож. Дрэвы паднялі рукі дагары і нагадваюць падарожнікаў, што спыніліся і разгублена вышукваюць удалечыні на сушы свой шлях.



Ціхая раніца. Выйшаў на пясчаны плёс Нёмана і не паверыў сваім вачам. На вадзе, пасярод магутнага руху плыні — непарушна стаіць камень. Ён нібы вынырнуў з вады, каб глынуць паветра. Яго цвердзь лунае на паверхні з лёгкасцю пёрка. Вада вакол рухаецца як мага больш асцярожна, каб ніякім чынам не крануць смельчака. Аказалася, ён не плыве па вадзе, а пастаўлены паверх іншага валуна, што хаваецца ў глыбіні. Але хто зрабіў такую піраміду? Чалавек ці рака?

Падчас адкрыцця экспазіцыі дырэктар музея Уладзімір Пракапцоў нездарма згадаў усю сям'ю Раманюкоў — і бацьку, Міхаіла Фёдаравіча, і яегоных дзяцей — Дзяніса і Алесю, чый супольны ўнёсак у гісторыю нашага мастацтва і мастацтвазнаўства стаўся культурным феноменам. Адам Глобус параўнаў творчасць Дзяніса Раманюка ў фатаграфіі з даробкам класікаў нацыянальнага пейзажа ў жывапісе — Вітольда Бялыніцкага-Бірулі, Віталя Цвіркі, Віктара Грамыкі. Эпічныя фотапейзажы Раманюка з праекта «Сінявокая Беларусь» — разлогі Палесся, люстэркі азёраў, зіхоткія стужкі рэк — створаны чыста, у адзін прыём, без рэтушы... Аўтар свядома ўнікае штучнасці, не спрабуе прыхарошыць свае аб'екты. Бо яны самі па сабе нясуць каласальны эмацыйны зарад. Калі ж у кадр можа патрапіць дрот ці нягегла абкладзеная сілікатнай цэглаю царква — то ён проста не будзе рабіць гэтага кадра!

На стварэнне фундаментальнай энцыклапедыі беларускае вады пайшлі гады. Паселішчы, малыя і вялікія, што прыселі ля водаў, водныя прасцягі, сінія і блакітныя храмы, водныя абрады і завядзёнкі. Паглядзеўшы выставу ці пагартаўшы фаліянт, ужо не ўжывеш метафару пра «сціплае хараство» беларускай прыроды. Прыгажосць нашых вады і зямлі — велічная, непаўторная і немайверна разнастайная.

Адзінае, пра што са скрухаю казаў падчас адкрыцця выставы сам Дзяніс Раманюк, — яму даводзіцца несупынна рэтушаваць... смецце, якім засыпаны берагі. Тое, што мы яшчэ можам пабачыць на здымках, ужо могуць не ўбачыць нашы дзеці. Як сёння мы ўжо не ўбачым кабет у даматканых строях свойскай работы на ганках сваіх крэпкіх стагадовых хат, якіх паспеў зафіксаваць Міхась Раманюк.

Таму праект «Сінявокая Беларусь» Дзяніса Раманюка мае і высокае грамадзянскае гучанне. Гэта заклік да ўсіх нас, што спыніліся перад здымкамі ў музейнай зале ці ўзялі ў рукі важкі фаліянт альбома, — любіце, цешцеся і беражыце! ■

Пластычныя фарбы сезонаў

Дыпломныя работы студэнтаў-харэографаў

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Адразу заўважу, што імпрэзы, якія ладзіць кафедра харэаграфіі БДУ культуры і мастацтваў, карыстаюцца неверагоднай, проста шалёнай папулярнасцю.

Прычын тут некалькі. Па-першае, наведвальнік канцэртаў, асабліва маладаы, заўсёды візуал. А што лепш наталяе прагу новых уражанняў, чым танец, які паўстае як відовішча? Па-другое, прафесійных калектываў, што працуюць у розных жанрах танца (народны, эстрадны, бальны, сучасны), як і пляцовак, у нас вельмі мала. Больш за тое, іх катастрафічна не хапае. Мінск — гэта вам не Нью-Ёрк, дзе кожны вечар можа паказвацца да 40 (!) харэаграфічных спектакляў і праектаў. Па-трэцяе, існуюць звычка і традыцыя. Усе ведаюць, што вясной і на пачатку лета адбываюцца справаздачныя канцэрты будучых харэографаў і на іх трэба абавязкова трапіць. Тут паказваецца самае лепшае і яркае. Тое, над чым ішла праца на працягу года. Тут выступаюць маладыя выканаўцы, якія зрабіліся лаўрэатамі прэстыжных фестываляў, конкурсаў, спаборніцтваў. Таму моладзь (яна звычайна складае пераважную большасць глядацкай аўдыторыі) захоплена рэагуе на кожны нумар, заўзята апладзіруе, крычыць «брава!» і «біс!». А ў выніку ўласным энтузіязмам уздымае ацэнку ўбачанага на сцэне.

Гэткая доўгая прэамбула спатрэбілася мне, каб распавесці пра надзвычай цікавы праект, які ансамбль кафедры харэаграфіі пад кіраўніцтвам Святланы Гуткоўскай ладзіў на сцэне Беларускага музычнага тэатра. «Сезоны: знаёмае і таямнічае» — так называлася імпрэза, якая сабрала дыпломныя работы харэографаў-народнікаў. Успрыманню праекта як цэласнага відовішча спрыяла і тое, што для відэапрэзентацыі былі выкарыстаны карціны айчынных мастакоў (Уладзіміра Тоўсціка, Наталлі Паплаўскай, Валянціны Шобы і іншых). Была і музыка з рэпертуару гуртоў «Госціца», «Стары Ольса», «Траецкія музыкі», «Тройца». Усё гэта, як і касцюмы, створаныя Дзмітрыем Піскуном, і беларускі тэкст, агучаны Міхаілам Камінскім, стварала адпаведную аўру. Менавіта нацыянальнага мастацтва. У нечым тое і заканамерна, бо кафедра працуе на факультэце традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва. Напэўна, галоўная задача і палягае ў тым, каб уласнае разуменне традыцыйнай культуры ўвасобіць сродкамі менавіта сучаснага мастацтва.

Цяпер — пра самі пастаноўкі. Некаторыя з іх — «Па яблыкі», «Гарэза-каза», «Бо я — мужык!» — перайшлі ў праграму «Сезонаў...» са справаздачнага канцэрта. Але гэта натуральна. Бо ў папярэдняй імпрэзе ядналіся розныя віды танца — народны, эстрадны, бальны, а тут прадстаўлены толькі народны. Харэаграфічныя кампазіцыі былі згрупаваны па сезонах — восень, зіма, вясна, лета... І ў кожнай вабіла разнастайнасць эмацыйных і пластычных інтанацый. Лірыка і гумар, экспрэсія і патэтыка...



«Карабель плыве». Пастаноўка Івана Тафейкі і Сяргея Булаўкі.



«Зімачка». Пастаноўка Наталлі Астрамовіч і Ганны Зянюк.

ФОТА З АРХІВА КАФЕДРЫ ХАРЭАГРАФІІ.

Цікава, што ў кампазіцыях, прыдуманых і ўвасобленых дзяўчатамі, часцей дамінавалі лірызм, задуменнасць, καραгоднасць. У гэтым сэнсе вельмі арыгінальнай паўставала кранальная і псіхалагічна выверaная работа «Заручоная» Алены Кучаравай. Танец будаваўся як дыялог дзяўчыны з яе вясельным уборам. А праз яго ўзнікаў роздум пра будучае замужняе жыццё. А вось працы юнакоў-пастаноўшчыкаў прываблівалі магутнай энергетыкай, шматнаселенасцю, акцэнтамі на сацыяльных пытаннях. Тут можна назваць кампазіцыю «Бо я — мужык!» Яўгена Глінскага і Дзмітрыя Пуйшы або «Карабель плыве» Івана Тафейкі і Сяргея Булаўкі. Засталася ў памяці і надзвычай выразная пастаноўка «Лазавік» Веранікі Пасечнік і Ільі Чыжыка. Сціслая, прадуманая, экспрэсіўная.

Да ліку станоўчых якасцей «Сезонаў...» я б аднесла дынамічнасць відовішча, незацягнутасць самой мастацкай акцыі (адваротным часта грашаць музычныя і тэатральныя імпрэзы).

Дыпломныя работы абаронены, убачаныя нумары аказаліся разнастайнымі, бясспрэчна яркімі і пераканаўчымі. Але напрыканцы міжволі нараджаецца пытанне. Калі ў хуткім часе маладыя харэографы прыедуць на працу ў вызначаныя калектывы (а гэта галоўным чынам дзіцячыя, юнацкія, аматарскія ансамблі, што існуюць пры Палацах і Дамах культуры), ці здолеюць яны захаваць свой творчы імпэт і тыя бясспрэчныя пластычныя знаходкі, якія былі ўвасоблены ў дыпломных работах? Тут выканаўцамі сталіся аднакурснікі, якія таксама шукалі, гарэлі, імкнуліся як мага ярчэй прадставіць вынікі намаганняў сяброў. А калі трэба будзе рыхтаваць нумары да чарговага святочнага канцэрта, ці не скончыцца ўсё ўзнаўленнем даўно засвоенага, зваротам да няхай сабе і патрэбных, але такіх традыцыйных «Лявоніх», «Мяцеліц», «Юрачак», якіх за мінулыя гады мы пабачылі ўжо ў неверагоднай колькасці?

Будзем спадзявацца на лепшае, на тое, што таленты не згубяцца, а спатрэбяцца і будуць развівацца. Будзем чакаць новых дыпломных работ, чарговых справаздачных канцэртаў. Каб паглыбіцца ў атмасферу радасці, экспрэсіўнага руху, разняволенай пластыкі і маладой бурлівай энергіі. ■

■ ОПЕРА

ПРЭМ'ЕРА ЛІРЫКА-КАМЕДЫЙНАЙ ОПЕРЫ «VERBUM NOBILE» («СЛОВА ГОНАРУ») СТАНІСЛАВА МАНЮШКІ адбылася ў Камерным музычным тэатры «Галерэя».

Ці часта оперныя сачыненні Станіслава Манюшкі, класіка беларускай і польскай музыкі, які нарадзіўся ў мястэчку Убель, што пад Мінскам, ставяцца на яго радзіме? Рэдка. У мінулым стагоддзі на сцэне Тэатра оперы і балета пэўны час ішлі ягоныя «Галька» і «Страшны двор». Некалькі гадоў таму камерную оперу «Латарэя» ўвасобіў Дзяржаўны камерны хор філармоніі. Менавіта таму аднаактовая опера «Слова гонару», паказаная музычным тэатрам «Галерэя» ў Палацы культуры прафсаюзаў, выклікала агульны інтарэс, калі не ажыятаж.

Усё сышлося і супала: музычная аснова, рэжысура, вакал, акцёрскія работы. Твор, які меў шэраг сцэнічных увасабленняў у тэатрах Польшчы і Расіі, ніколі не ставіўся ў Мінску. Пераладжэнне для камернага складу аркестра зрабіў дырыжор Іван Касцяхін. Музыканты ў белых строях, якія занялі адзін з куткоў сцэны, выглядалі як частка спектакля. Пераклад лібрэта з польскай мовы на беларускую зроблены Дар'яй Вашкевіч. Тэкст добра спяваецца, падаецца арганічным. Лёгкі, камедыйны жанр оперы вельмі прыдатны для глядацкага ўспрымання. Рэжысурай займалася Алена Медзякова. У пастаноўцы хапае цікавых мізансцэн, шмат дасціпнасці.

Персанажаў няшмат, усяго пяць. Закаханая пара — Зося і Станіслаў, іхнія бацькі ды яшчэ служка. Жвавай і няўрымслівай паўстае Зося ў выкананні Галіны Дубіцкай. Моцны голас мініяцюрнай паненкі лёгка перакрывае хор. Ён звініць ад радасці,ззяе пачуццём кахання. Арцём Хамічонак, саліст Музычнага


ФОТА ВЕРАНІКІ ПАРШЫНЦАВАЙ.

Галіна Дубіцкая (Зося).

тэатра, у партыі Станіслава выглядае больш пераканальным, чым у класічных аперэтах. Герой насамрэч абаяльны і шчыры. Два таты, салісты Опернага Аляксандр Жукаў і Дзмітрый Капілаў, тэнар і бас, удала займаюць камедыйную прастору. Заўважу, падзея не адбылася б без прадзюсара Аляксандра Чахоўскага і створанага ім Музычнага дома «Класіка». Нарэшце прыватная ініцыятыва і оперны жанр паразумеліся!

Таццяна Мушынская.

■ МУЗЫКА

«ВЕЧАРЫ ВЯЛІКАГА ТЭАТРА Ў ЗАМКУ РАДЗІВІЛАЎ», якія ладзіць Нацыянальны тэатр оперы і балета, з поспехам прайшлі ў Нясвіжы. Той, хто хоць аднойчы пабываў на фестывалі open-air, пацвердзіць, што такі спосаб цікава і прыемна бавіць час непараўнальны з іншымі.




ФОТА ДАРЫНЫ КАЗАК.

Заключны гала-канцэрт у Нясвіжы.

Творчую канцэпцыю «Вечароў» тэатр акрэсліў яшчэ ў 2010-м, калі правёў у Нясвіжы першы open-air, даючы публіцы магчымасць пазнаёміцца з лепшымі ўзорамі сусветнай класікі, прадставіць нацыянальнае мастацтва ў сусветным гісторыка-культурным кантэксце. Для такой мэты выдатна падыходзіць Нясвіжскі замак, у сценах якога нараджалася айчынная музычная і тэатральная культура. Сёлета на працягу трох дзён тэатр прэзентаваў творчы вечар салістаў оперы Таццяны Трацяк і Уладзіміра Пятрова, канцэрт з сачыненняў беларускіх кампазітараў XIX стагоддзя, камічную оперу «Рыта, альбо Пірацкі трохкутнік» Гаэтана Даніцэці, нацыянальны спектакль «Сівая легенда» Дзмітрыя Смольскага, балет «Лебядзінае возера» Пятра Чайкоўскага. Фінальную кропку паставіў заключны гала-канцэрт.

Сёлетнія «Вечары...» пацвердзілі: гэты фэст па-ранейшаму займае цэнтральнае месца ў календары беларускіх open-air праектаў. Вялікі тэатр засвоіў правядзенне выязных маштабных імпрэз, а таму заставацца ў звыклых межах нельга. Дый цеснавата, бо палатно «Вечароў» з кожным годам становіцца ўсё больш шырокім і маляўнічым.

Пакуль фестываль застаецца рэспубліканскім, аднак усё часцей арганізатары гавораць пра тое, што варта надаваць форуму міжнародны статус. Балазе ў тэатра хапае сіл і аўтарытэту, каб завабіць цікавых замежных артыстаў.

Вольга Нікалаеўская.

ІНТЭРМЕЦЦА

ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ



Даўно хацелася закрануць тэму гукавога асяроддзя, таго, якое вакол. Інакш кажучы — хто, што і дзе слухае?

Ранак. Адчыняю акно. У школе, якая побач, — «апошні званок» ці свята. Узмацняльная апаратура працуе на ўсё катушку. Іду да прыпынку. Едзе машына, з адкрытых вокнаў — умц-умц-умц! — дэцыбелы на ўвесь мікраараён. Сядаю ў маршрутку. У кіроўцы FM-станцыя амаль крычыць. Мо гэта я адна танкаскурая, а ўсім вакол камфортна? Або людзі прызвычаіліся, каб паблізу штосьці раздражняла? У кожным тралейбусе ці аўтобусе — маніторы, на якіх круцяцца рэкламныя карцінкі. У метро — няспынныя кліпы і песні.

«Тишины прошу, тишины! Нервы, что ли, обожжены?» — пісаў паэт у XX стагоддзі. Чаму ніхто не ўсведамляе: для нармальнай працы інтэлекту, слыху, нерваў, памяці павінны існаваць хоць бы фрагменты, выспы цішыні? Падаецца, што людзі баяцца яе. Не ведаюць, што з ёй рабіць. Магчыма, не хочуць заставацца сам-насам з сабой. Таму трэба, каб побач прысутнічаў масавік, які забаўляе.

Ніхто не можа забараніць чалавеку слухаць дыскі ці FM-станцыі, а на іх — песні ці кампазіцыі, якія ён хоча. Дома, на лецішчы, у машыне. Але выбар выяўляе густ. У рэшце рэшт, мы ўсе залежым адзін ад аднаго. Ад узроўню культуры адміністратара рэстарана, кавярні, цырульні. Уражанне, што паўсюль пануюць захапленні шматлікіх Шарыкавых, а не прафесара Праабражэнскага.

Беларускі дырыжор Уладзімір Лой аднойчы згадваў: галандцы слухаюць толькі класічную музыку. І ў машыне, і ў рэстаране... Некалькі гадоў таму ўсяго на адзін дзень я трапіла ў Вену і больш за ўсё была здзіўлена і ўзрушана тым, што ў аўстрыйскай сталіцы нідзе не гучала «папса». Толькі ціхія, прыемныя інструментальныя кампазіцыі, якія і стваралі адпаведную атмасферу. Хтосьці пакрыўдзіцца, але «папса» — музыка маргіналаў і гарадскіх ускраін. Калі мы вымушаны слухаць тое, што гучыць у транспарце, на вуліцы, з адчыненых вокнаў машын, кватэр і студэнцкіх інтэрнатаў, атрымліваецца, што ўсе мы — маргіналы. А сталіца — сталіца фармальна, а па сутнасці — ускраіна. Толькі ўскраіна чаго?.. ■

Дзея ў коле агню

«Арт-Жыжаль»
Міжнародны пленэр па мастацкай кераміцы



ВАЛЕРЫЙ КАЛТЫГІН

Керамічны пленэр адзінаццаты раз праходзіць пад Бабруйскам. А пачыналася ўсё ў сярэдзіне 1990-х гадах з сімпозіумаў у Ахтырцы (Украіна), дзе я склаў сваю першую печ і зрабіў удалыя абпалы з дымленнем. У 1997—1999 прайшлі першыя тры пленэры керамікі раку ўжо ў Беларусі. З'явілася суполка паплечнікаў-аднадумцаў — маладых, энергічных, вольных у жаданнях і авантурных. А мой аўтарытэт старэйшага па ўзросце, валявы пасыл у арганізацыйных дзеяннях спрыялі стварэнню плённай творчай атмасферы.

Пра тыя гады, пра акалічнасці складанага калектыўнага развіцця і ўдасканальвання пленэрнага руху ў кераміцы Беларусі можна было б напісаць займальную кнігу: вясёлую, лёгкую, у нечым анекдатычную, характэрную спалучэннем бесклапотнасці і падзвіжніцтва, аднолькава ўласцівых маладосці.

Але ў 2001-м я ўсур'ёз задумаўся аб мэтазгоднасці штогадовых намаганняў. Было адчуванне таптання на месцы, абмежаванасці магчымасцей, замкнёнасці складанага пленэрнага працэсу на самім сабе. Усё рабілася нібы толькі дзеля самазадавальнення ўдзельнікаў, грамадска значных мэтаў не ставілася, роля пленэраў у развіцці сучаснага беларускага мастацтва заставалася неакрэсленай, а выніковы ўзровень створаных прац аказваўся ніжэйшым за чаканы.

Каб ператварыць саматужныя акцыі ў афіцыйнае мерапрыемства, я звяртаўся ва ўпраўленне культуры Магілёўскага аблвыканкама, Міністэрства культуры і Саюз мастакоў... Ніадкуль адказу не прыходзіла — магчыма, я быў непераканаўчым? На пачатку вясны 2002-га сустрэўся з загадчыкам аддзела культуры Бабруйскага райвыканкама Анатолем Сінкаўцом, і той вырашыў падтрымаць задуму. У наступным годзе, ужо ў якасці загадчыка аддзела культуры Бабруйскага гарвыканкама, ён становіцца «хросным бацькам» не проста мясцовых і саматужных, а міжнародных пленэраў. Пасля некалькіх з іх стала бачна, як укладзеныя ў арганізацыю сродкі адбіліся на якасці мастацкіх вырабаў.

На другім міжнародным пленэры (2004) з'явілася цяперашняя яго назва — «Арт-Жыжаль», а выніковыя выставы ў Бабруйску, Магілёве і Мінску атрымалі назоў «Кола агню».

З 2005-га пленэр праводзіцца ва ўмоўнай форме майстар-класа для маладых мастакоў-пачаткоўцаў, найперш — са сталічных Акадэміі мастацтваў, Універсітэта культуры, а таксама з Магілёўскага каледжа мастацтваў, Львоўскай акадэміі мастацтваў і Санкт-Пецярбургскай мастацка-прамысловай акадэміі імя барона Шцігліца (былая «Мухінка»). Аднак і большая частка сталых майстроў керамікі, трапляючы на пленэр, таксама вымушана асвойваць некаторыя рамесныя навыкі наноў, вучыцца элементарнаму: абпалу дроваў, абвару, дымленню і нават уменню працаваць у неспрыяльных умовах.

Традыцыйная беларуская народная тэхналогія «абвары» (абварной керамікі) стала сур'ёзным творчым метадам, спосабам раскрыцця розных вобразных рашэнняў у прафесійным мастацтве. У гэтым цікавым тэхналагічным працэсе, як і ў еўрапейскім варыянце японскай раку-керамікі, прысутнічае момант перапыненага абпалу пры канкрэтнай тэмпературы і хуткае акунанне гарачага вырабу ў спецыяльную мучную боўтанку-абвару. Для мастакоў гэта своеасаблівая творчая лабараторыя, дзе ў палявых умовах пры дапамозе шамоту, гліны, глазуры, солі, дроваў, печаў ствараюцца арыгінальныя творы. Я называю тэхналогію абварной керамікі раку-керамікай па-беларуску. Шкада, што нашы мастакі-керамісты ў нейкі момант спыняюцца і не спрабуюць давесці ўсе магчымасці эфекту абвары да большай вобразнасці і дасканаласці. Тое ж і з дымленай керамікай. Аднак з кожным годам у працах аўтараў-удзельнікаў усё больш колеравай, дэкаратыўнай і пластычнай разнастайнасці. Дзякуючы пленэрам быў створаны адметны напрамак у творчасці керамістаў.

Пленэр пашырае стасункі паміж творцамі розных краін: яны абменьваюцца інфармацыяй, бяруць удзел у іншых міжнародных творчых акцыях. Узбагачаецца калекцыя аўтарскай керамікі Бабруйскага мастацкага музея імя Георгія Паплаўскага. Калекцыя налічвае ўжо больш за 200 кампазіцый — вырабаў мастакоў з 17 краін.

Здавалася б, пленэр канчаткова ўсталяваўся на бабруйскай зямлі, створана больш-менш прыдатнае месца для жыцця і творчасці керамістаў. А вось у мяне расце хваляванне наконт творчых і прафесійных перспектыў: важна, каб з'яўлялася тэхналагічная навізна, павялічвалася ступень эксперыментальнасці ў творах. Складваецца ўражанне, што адміністрацыя горада, якая выдаткоўвае на пленэр сродкі, усё больш схільная ўспрымаць яго як нейкае прыгожае мастацкае шоу, што, безумоўна, з'яўляецца тупіковым напрамкам. Але такія рэаліі сённяшняга часу. Для таго каб пераадолець гэту тэндэнцыю, трэба шукаць інфармацыю пра тое, што робіцца на іншых творчых пляцоўках падобнага кшталту.

Але вядомыя таксама і галоўныя складнікі поспеху ўсялякай ідэі: па-першае, гэта воля таго чалавека, які займаецца прасоўваннем ідэі, па-другое — падтрымка ўплывовых дзяржаўных, грамадскіх структур: матэрыяльная, арганізацыйная, інфармацыйная. Гэта падтрымка грунтуецца перадусім на зацікаўленасці, на разуменні значнасці праекта.

Нягледзячы на ўсе цяжкасці, я непахісна перакананы ў далейшым развіцці «Арт-Жыжалю» — на карысць усяго нашага мастацтва... ■


Валерый Калтыгін (справа) падчас пленэру.



МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»

У нашай мове «мастацтва» гучыць як майстэрства, улада і кантроль узброенага ведамі. Аднак у гэтым слове мала падказак да разумення самога аб'екта валодання, які дагэтуль застаецца шматімаверным і ва ўсё скіраваным.

Паміж няяснасцю карціны і нявызначанасцю гледача мы і спрабуем зразумець, што ёсць ars-атмасфера — дым учорашняга вогнішча альбо халодны подых новага. о0О.

Андрэй Дурэйка.

ЧАМУ?

Дзве выставы — творы з фондаў Саюза мастакоў і сучасны «Праект» — давалі падставы для разваг: у наяўнасці магутная энергетыка жывапісу перыяду сацрэалізму і млявая плынь вобразаў сучасных творцаў. Чаму сярод жывапісных выстаў Саюза ўдаюцца толькі рэтраспектыўныя?

Леанід Хобатаў,
намеснік старшыні Саюза мастакоў па выставачнай дзейнасці:



— Залаты фонд — гэта частка калекцыі жывапісу Саюза, творы, выпрабаваныя дзесяцігоддзямі. Што тычыцца «Праекта» — прымаю папрок, бо мне не ўдалося цалкам рэалізаваць канцэпцыю, якая мела на мэце працу з прасторай, экспанаванне любой колькасці твораў жывапісцаў, але так, каб яны лунаці ў паветры, стваралі іншы абшар. Секцыя — не пагадзілася, творы звыкла развесілі па сценах, і канцэпцыя рэалізавана не была.

КНІГА СКАРГАЎ

Валянціна Бартлава,
загадчык кафедры касцюма і тэкстылю Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў:



— Мы выпускаем спецыялістаў па мастацкім тэкстылі і касцюме. Калі лёс апошніх не выклікае трывогі, то нашы мастакі па тэкстылі — пры тым, што гэта прафесіяналы вельмі высокага ўзроўню — не надта запатрабаваныя на буйных прадпрыемствах лёгкай прамысловасці. Адпрацаваўшы на прадпрыемстве два гады за вельмі маленькія грошы, яны звычайна адтуль сыходзяць. Пытанне пра творчую рэалізацыю нават не стаіць: эксперыментальных лабараторый больш не існуе, крэатыўныя рашэнні нібыта і не патрэбныя. Можа, прычына ў тым, што істотнай канкурэнцыі ў гэтай сферы не назіраецца, але няўжо мастацкая якасць прадукцыі нашы прадпрыемствы не хвалюе?

НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

Анастасія Масквіна,
салістка Нацыянальнага тэатра оперы і балета:



— У новым сезоне на нашай сцэне плануецца прадставіць два маштабныя оперныя сачыненні. Спачатку «Лятучага галандца» Рыхарда Вагнера, твор, які будзе ўвасабляць нямецкая пастановачная група. А вясной на афішы з'явіцца опера Пятра Чайкоўскага «Пікавая дама». У згаданых спектаклях мяркую выконваць вядучыя жаночыя ролі. У вагнераўскай оперы — партыю Сенты, дзяўчыны, закаханай у таямнічага галандца. Складанасць працы вакаліста над операмі Вагнера заключаецца найперш у тым, што партытуры кампазітара патрабуюць асаблівых, «вагнераўскіх» галасоў, бо яго аркестр надзвычай насычаны. Каб не згубіцца і «прабіць» яго, трэба быць добра навучаным і мець немалы вакальны досвед. Партыя Лізы таксама нялёгкая. У адной з апошніх опер Чайкоўскага вельмі густая аркестроўка, і гэта партыя належыць да ліку тых, над якімі трэба працаваць паступова і няспешна.

У наступным сезоне на сцэне маскоўскага Вялікага тэатра адбудзецца новая пастаноўка дзвюх аднаактовых опер — «Іоланты» Чайкоўскага і «Маўры» Ігара Стравінскага. Сюжэтнай асновай апошняга твора з'яўляецца пушкінскі «Домік у Каломне». Спецыяльна для кастынгу вучыла арыю Парашы з гэтага твора, ездзіла ў Маскву, паказвалася. У выніку — прайшла адбор. Дзеянне оперы з XIX стагоддзя перанесена ў 20-я гады XX-га і фактычна разгортваецца ў гады жыцця кампазітара. Візуальна спектакль будзе вырашаны ў стылістыцы тагачаснага савецкага мастацтва. Мне заўсёды падабаліся гераіні, у якіх ярка выяўлены камедыйны пачатак. Таму з ахвотай буду працаваць у нязвыклым жанры оперы-буф.

АДНЫМ СКАЗАМ

Ці ўдзельнічаеце вы ў дабрачынных акцыях і з якой мэтай?

Сяргей Кавальчык,
мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра імя М.Горкага:
— Тэатр супрацоўнічае з дабрачыннымі арганізацыямі і пастаянна ўдзельнічае ў адпаведных акцыях кшталту збору цацак, адзення, кніжак для дзяцей, сёлета ў студзені, напрыклад, на нашай сцэне прайшоў дабрачынны паказ спектакля «Чароўныя пярсцёнкі Альманзора» для дзяцей-сірот і дзяцей, якія пацярпелі ад аварыі на ЧАЭС.

Мікалай Пінігін,
мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы:
— Тэатр быў тры гады на рэканструкцыі, таму ні ў якіх акцыях мы ўдзелу не бралі.

Валянцін Борзды,
скульптар:
— Мае калегі Валянцін Асташоў і Васіль Матусевіч аднойчы праводзілі аўкцыён, каб сабраць сродкі на аперацыю хвораму дзіцяці; работа, праўда, не прадалася, ну а мэта ўдзелу, здаецца, зразумелая.

Вікторыя Ільіна,
мастак:
— Так, час ад часу здараецца: у нас у Гродне арганізавалі збор сродкаў на аперацыю хлопчыку, маю працу купілі літаральна за смешныя грошы, і я яшчэ прапанавала, каб наступным разам мастакі лепш грошы ахвяравалі, сума будзе большая…

Міхаіл Тумеля,
рэжысёр-аніматар:
— Удзельнічаў у дабрачынных акцыях разам з валанцёрамі, якія апякуюцца дзецьмі з анамаліямі фізічнага развіцця, тлумачыў і паказваў, як здымаюць мультыплікацыйныя стужкі.

Аляксандра Шпартава,
рэжысёр-дакументаліст:
— Здымачная група маёй дэбютнай карціны «Давыд-Гарадоцкія каноны» працавала выключна на энтузіязме, бо людзі былі захоплены тэмай стужкі, так што з'яўленне гэтага твора — па сутнасці, вынік дабрачыннай акцыі.

Аліна Безенсон,
кампазітар:
— Можна сказаць, што гэтым і жыву, бо арганізацыя і паказ канцэртаў з твораў айчынных кампазітараў, чым я займаюся часта, — справа дабрачыннасці і асабістай апантанасці.

Валерый Карэтнікаў,
кампазітар:
— За апошнія шэсць год я правёў 22 аўтарскія сустрэчы-канцэрты ў музычных школах і вучылішчах Мінска, Магілёва, Маладзечна, Баранавіч, Салігорска, Слуцка, Барысава; з задавальненнем пагаджаюся паўдзельнічаць, бо гэта нармальная рэакцыя любога кампазітара — значыць, яго творы камусьці патрэбны.

Апафігей у Дацкім каралеўстве

«Бегчы з Эльсінора, альбо Гамлет навыварат»
Віктара Понізава
Рэжысёр і сцэнограф Сяргей Паўлюк
Мастак па касцюмах Алёна Ігруша
Пластыка Уладзіслава Белазоранкі
Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА


Кірыл Навіцкі (Гамлет).


Анастасія Баброва (Гертруда).


Ілья Ясінскі (Разенкранц), Марат Вайцяховіч (Лаэрт), Дзмітрый Давідовіч (Гільдэнстэрн).

Прэм'ера Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі парушае тэатральныя табу, якім шмат гадоў падпарадкоўваюцца айчынныя тэатры. Правіла гульні, усталяваныя ўкраінскім рэжысёрам Сяргеем Паўлюком, для нас новыя. У спектаклі насамрэч усё навыварат. Тэатральны крытык Таццяна Арлова невыпадкова назвала яго «вывернутым Гамлетам». Ва ўсім гэтым, безумоўна, варта разабрацца. Спектакль неадназначны, увасоблены небездакорна. Думаю, многія гледачы ўспрымуць яго з захапленнем, але знойдуцца і такія, што будуць абурацца да канца дзён сваіх. Ды толькі ўсё гэта — яўны перабор. Падставы для захаплення даволі сумніўныя. Для абурэння — таксама. Што ў такім разе галоўнае?

У спектаклях «Раскіданае гняздо» Аляксандра Гарцуева і «Бегчы з Эльсінора, альбо Гамлет навыварат» Сяргея Паўлюка, наўмысна альбо выпадкова, робіцца спроба пераглядзець асноўны фармат РТБД, які дагэтуль існаваў паводле ўсялякіх «нібыта». Нібыта метафарычны, нібыта псіхалагічны, нібыта беларускай драматургіі, зарыентаваны на нібыта сярэднестатыстычнага гледача. Дзве апошнія прэм'еры — не што іншае, як рэзкі рух у бок маладзёжнай аўдыторыі. Спроба рассунуць вузкія рамкі традыцыйных уяўленняў, паводле якіх становіцца складана існаваць. Калі дзве апошнія прэм'еры — звычайны збег абставін, перапрашаю. Значыць, новыя абрысы РТБД проста аказаліся прывіднымі.

З класікай рэжысёры даўно робяць усё што заўгодна. Ключавое слова тут — дыялог. Ён можа ўзнікнуць як фантом, у межах кананічнага тэксту, які застаецца амаль некранутым. А можа адбыцца рэальны захоп чужой тэрыторыі сённяшнімі тэатральнымі стараценнямі. У абодвух выпадках каштоўнасць уяўляе не форма, а змест. Што ў выніку атрымалася ў РТБД? Што прапануецца замест? Зразумела, замест «Гамлета» ўвогуле складана штосьці прапанаваць. Таму РТБД спрабуе з Уільямам весці дыялог, пры гэтым трымаецца на заўважнай адлегласці ад арыгінала.

Віктар Понізаў піша ўласны тэкст, але ў якасці першаасновы скарыстоўвае зусім не новую ідэю. Ён распавядае пра Гамлета, які вырваўся за межы трагедыі Шэкспіра, распачынае сваю гульню з лёсам, з наканаваннем, з усім, «што напісаў Уіл пракляты». Пры гэтым зыход гульні выразна акрэслены ў першых эпізодах. Не трэба быць празарліўцам, каб зразумець, што ў выніку працяглага руху па коле з класічнымі персанажамі мы вернемся да сотні разоў прагаворанай думкі: нічога змяніць немагчыма, лёс ёсць лёс, наканаванне ёсць наканаванне, прадвызначанасць — рэч непахісная. Канешне, вакол Шэкспіравага сюжэта драматург старанна выбрабляе ўласныя кульбіты. На жаль, літаратурны і зместавы ўзровень пераасэнсавання застаецца самым слабым момантам гэтага спектакля. Нават татальны выкід рэжысуры не здатны нейтралізаваць нязграбныя драматургічныя пасажы.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Узноўлены на сцэне свет — накшталт разяўленай зяпы выродлівай свядомасці. Жыццё на сметніку, дубль №108. Маральна і фізічна састарэлыя рэчы — чорна-белыя тэлевізары, заплеснявелыя халадзільнікі, унітазы, ад выгляду якіх цягне на ваніты — і ёсць галоўнае сцэнаграфічнае аздабленне. Перадусім — гара процівагазаў як відавочная адсылка да карціны Васіля Верашчагіна «Апафеоз вайны». З процівагазамі цягам дзеі будуць гуляць усе персанажы. Чырвоныя акцэнты на чорным — як сцэнічная ілюстрацыя да рэплікі «грашым і каемся». Сам Гамлет (Кірыл Навіцкі) — харызматычны, з татуіроўкай на біцэпсах — нагадвае ўдзельніка байцоўскага клуба. Ён спускае тэкст п'есы Шэкспіра ва ўнітаз: маўляў, «чатыры сотні гадоў я Гамлет» — і распачынае ўласную гульню, каб «самому стварыць свой лёс і шчасце Эльсінора... дзе б не было забойстваў і заганаў». Накрэслены па-над класічным сюжэт наўрад ці можна палічыць арыгінальным; ён — дасціпны, бадай што дзякуючы рэжысёрскім намаганням. Але і тут з пэўнай агаворкай: гледзячы для каго. Што запамінаецца ў маляўніча-эпатажным пастановачным шэрагу?

Прывід у спектаклі вылазіць з-пад шклянога вечкі скрыні, трымаючы ў руках бярозавы венік. Яшчэ? Распачаўшы сваю гульню, Гамлет заб'е Клаўдыя і ажэніцца з Афеліяй. Але Кароль усё роўна памрэ падчас вячэры. Разенкранц (Ілья Ясінскі) і Гільдэнстэрн (Дзмітрый Давідовіч) — нетрадыцыйнай сексуальнай арыентацыі. Іх забівае Лаэрт (Марат Вайцяховіч). Вульгарная і сексуальна заклапочаная Гертруда (Анастасія Баброва) ледзь не саграшыла з Палоніем (Сяргей Шымко), і Гамлет трымае яе на ланцугу, а потым забівае. Афелія, эфектна пададзеная Вольгай Скварцовай, урэшце патанула ў ванне. Гарацыа (Мікалай Стонька) прамаўляе маналог, звяртаючыся да чэрапа Ёрыка. Увесь гэты жудасны шэраг непрадказальных падзей даводзіць Гамлета да шаленства. Забойствы правакуюць новыя забойствы. Спыніцца немагчыма. Урэшце Гарацыа забівае Гамлета-тырана, а потым сябе. Аднак на пытанне «навошта ўсё гэта трэба?» адназначнага адказу не існуе. Рэжысёру не ўдалося знайсці поўнага паразумення з акцёрамі. Ім відавочна падабаюцца такія гульні, але ствараецца ўражанне, нібы выканаўцы не ведаюць, што тут жартам, а што ўсур'ёз. Трагіфарс — так вызначаны жанр спектакля. Дзе «трагі», а дзе «фарс», здаецца, дакладна не разабраліся. Хоць любая спроба парушыць усталяваныя правілы гульні карысная для тэатра. Пытанне ў адэкватнасці ўвасобленага і ўспрынятага. Зрэшты, спробы выйсці за межы вельмі часта застаюцца адзінкавымі, значыць — сканчаюцца нічым. ■

■ ТЭАТР

«ДА НАС ПРЫЕХАЎ...» ПАВОДЛЕ «РЭВІЗОРА» МІКАЛАЯ ГОГАЛЯ паказалі напрыканцы сезона для зацікаўленай публікі ў Новым драматычным тэатры горада Мінска. Спектакль меў дабрачынны характар, афіцыйная прэм'ера адбудзецца ў верасні.

Рэжысёр Аляксандр Гарцуеў рашуча пе-

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.



Павел Чарноў (Хлестакоў).

раносіць дзеянне ў наш час. Героі спектакля ў камуфляжы і рыбацкіх капелюшах вудзяць рыбу ў размаляваным надзіманым басейне (мастак Яўген Волкаў). Вестку пра рэвізора яны ўспрымаюць з радасцю, скрозь якую відавочна прасочваецца двухсэнсоўнасць. Бобчынскі (Аляксандр Гусеў) і Добчынскі (Юрый Шаланкоў) з'яўляюцца ў масках пацукоў. Прыйшлі, панюхалі, пайшлі, усё о'кей!

Для кожнага персанажа знойдзена адпаведная сучасная візуалізацыя. Хлестакоў — інфантыльны юнак у байцы пад бардовым пінжаком, з эфектным шалікам на шыі. (Варта адзначыць работу Паўла Чарнова ў гэтай ролі.) Восіп Аляксея Верашчакі яўны «мача», штораз ставіць на месца гаспадара, а хабар упэўнена кладзе сабе ў кішэню. Гараднічы Валерыя Агаяна апрануты ў строгі цывільны касцюм, яму ўласцівы нейкі пачуццёвы рацыяналізм. Ганна Андрэеўна (Таццяна Папова) з'яўляецца разам з дачкой у стрыптыз-клубе, дзе Хлестакоў распавядае мясцовай эліце пра свае сяброўства з Пушкіным. Што яшчэ? Сабраўшы хабар, Хлестакоў упадае ў дэпрэсію. У самы непадыходзячы момант у ім загаварыла сумленне. Пры развітанні Мар'я Антонаўна падстаўляе яму для пацалунка вусны, а ён тактоўна цалуе ручку і сыходзіць назаўжды. Менавіта гэта самы цікавы паварот у рэжысёрскай трактоўцы. Знакамітая «нямая сцэна» тут увогуле адсутнічае.

«Мне вельмі хацелася праз прызму сучаснасці на класіку зірнуць, — зазначыў Аляксандр Гарцуеў. — І такая адмысловая рэч атрымалася — усё супадае! Магчыма, крышачку вульгарна выйшла, але час цяпер такі. Спадзяюся, што будзе цікава пэўнай частцы публікі».

КАНТЭКСТЫ



ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА

Асноўнай прыкметай мінулага сезона сталася невялікая колькасць прэм'ер у мінскіх тэатрах. Гэта значыць, што сцэнічныя калектывы па-ранейшаму знаходзяцца ў зоне выжывання, а грошай на новыя пастаноўкі не стае. Між тым сезон разгортваўся павольна і ўпэўнена, у напрацаванай кожным паасобку сістэме каардынат. Гучнай тэатральнай падзеяй нішто не стала, хоць з'яўляліся спектаклі яркія і змястоўныя, прынамсі не пустыя. Больш у ляльках, менш у драме. Падобную сітуацыю можна лічыць замацаванаю. Актывізацыя тэатральнага працэсу адбывалася на перыферыі тэатральнай супольнасці, якая супольнасцю сябе даўно не адчувае. Кола набалелых пытанняў аб недзеяздольнасці СТД, залішне аблегчаным рэпертуары большасці сцэнічных калектываў нечакана было пашырана дыскусіямі пра ўзровень навучання ў Акадэміі мастацтваў, праклёнамі ў бок крытыкаў, абмеркаваннем заробкаў акцёраў у нацыянальных тэатрах, але паступова ўсё сцішылася, супакоілася. Як быццам нічога не было.

Між іншым, не прыцягваючы асаблівай увагі, адбывалася ракіроўка рэжысёраў, якіх у краіне па-ранейшаму не стае. Праўда, з гэтым таксама ўсе звыкліся. Тым не менш, у Маладзёжны вярнулі калісьці апальнага Віталя Катавіцкага. У Новы драматычны прынялі Андрэя Гузія, які застаўся без працы пасля вяртання ў Гродзенскі тэатр Генадзя Мушперта, але ж развітваюцца з Дзянісам Нупрэйчыкам, што толькі пачаў набіраць прафесійную вагу. Страціў статус мастацкага кіраўніка Мазырскага тэатра Раман Цыркін. У Гомелі па-ранейшаму сумуе без сталай працы Якаў Натапаў. Страты ніхто не лічыць, на іх да часу ніхто не зважае. У любым выпадку, наспела патрэба стварэння «банка рэжысуры», прынамсі, варта ўрэшце разабрацца з гатовымі да баявых дзеянняў, але незапатрабаванымі творцамі. Незразумела толькі, хто гэта можа зрабіць.

У інтэрнэце зацята абмяркоўваюцца пралікі «дырэктарскага» тэатра. Сярод дырэктараў усё менш асоб са спецыяльнай прафесійнай адукацыяй. Але ж адкрыта на іх тэатральную палітыку ніхто не наракае. І большасць рэжысёраў перапускае ўласныя прафесійныя амбіцыі, калі гаворка заходзіць пра неабходнасць з'яўлення новай камедыі ў рэпертуары. Карацей кажучы, вось так і жывем. ■

Два рэжысёры ў адной кватэры

Віктар Аслюк і Вольга Дашук — пра свае новыя стужкі



НАТАЛЛЯ СЦЯЖКО

Кожны фільм Віктара Аслюка робіцца падзеяй, выклікае павышаную цікавасць — калег, крытыкі, гледачоў. Манеру працы Аслюка спрабуюць імітаваць і пераймаць (напэўна, спадзеючыся дасягнуць такога ж прызнання). Але ягоныя карціны — адлюстраванне філасофіі рэжысёра, стаўлення да рэчаіснасці і прафесіі. Ён паглыблены ў свой унутраны свет і, здаецца, нікога туды не пускае. Мо, толькі жонку — Вольгу Дашук. Яна таксама рэжысёр неігравога кіно. На творчым рахунку Вольгі каля дзесяці фільмаў. Апошнія гады яна працуе плённа і паступова набірае моц.

З рэжысёрамі мы гутарым пасля выхаду іх нядаўніх стужак. Фільм Вольгі «Кінааматар. Восеньскі сон» быў прадстаўлены на Кракаўскім фестывалі, на фэсце «Silver-Docs» у Вашынгтоне (туды раней не траплялі карціны нашых рэжысёраў), з'ездзіў ён і на берлінскі фестываль «Prix Europa», дзе вызначаецца лепшая еўрапейская тэлепрадукцыя. На «Лістападзе-2012» стужка атрымала прыз Парламенцкага сходу Саюза Беларусі і Расіі, на кінафоруме «Залаты Віцязь» — сярэбраны прыз.

Карціна «Цяпло» Віктара Аслюка паказвалася на фестывалях «Панарама» (Патры, Грэцыя), «Пасланне да чалавека» (Пецярбург, Расія), на фэсце «dokumentART» (Нойбрандэнбург, Германія і Шчэцін, Польшча). Нядаўна заваявала Гран-пры фестывалю чорна-белага кіно «Black & White» у Партугаліі. Карціна — лідар па ўдзеле ў міжнародных фэстах і па колькасці ўзнагарод сярод айчынных неігравых фільмаў.

Поспех будучай стужкі шмат у чым залежыць ад выбару тэмы. Яна павінна быць цікавай і рэжысёру, і гледачу. Чаму вы вырашылі здымаць менавіта «Кінааматара...» і «Цяпло»?

Вольга: Аднойчы на здымках убачыла, што шафёр у машыне чытаў газетны артыкул пра кінааматара Анатоля Шнэйдэра, які палову стагоддзя здымае кіно. Тэма зачапіла, я знайшла героя. Для мяне гэты немалады чалавек, якому больш за 80, стаўся адкрыццём. Пісьменнік, журналіст, Анатоль Антонавіч цікавіцца зямлёй і людзьмі, якія жывуць на ёй. З ім было лёгка працаваць, такі герой — асоба, моцная духам.

Падалося, у фільме ўзнікае вобраз сучаснага Язэпа Драздовіча, вечнага вандроўніка, які ходзіць па вёсках і замалёўвае сучаснае жыццё. Толькі не з дапамогай пэндзля, а відэакамерай...

Вольга: Яшчэ ў савецкі час Анатоль Антонавіч захапіўся працэсам кіназдымак. Калі ў Цэнтры культуры набылі камеру, ён пачаў здымаць, весці летапіс свайго краю...

Віктар: У мяне сітуацыя прасцей. Дырэктар «Белвідэацэнтра» Юрый Ігруша прапанаваў зняць фільм пра Смілавіцкую фабрыку, дзе вырабляюць валёнкі, і я пагадзіўся.

Вольга: У дзяцінстве летам я жыла ў Смілавічах, у дзеда з бабуляй. На фабрыку, дзе і цяпер робяць валёнкі, хадзіла ў душ мыцца. Адна з жанчын, якіх Віктар здымаў, працуе на фабрыцы ўжо гадоў 50. Можа, яна ведала маіх дзеда з бабкай...

У стужцы «Цяпло» няма ніводнага слова, толькі гукі вытворчага працэсу. Шмат буйных планаў, праз іх узнікае калектыўны партрэт работнікаў фабрыкі. Вы імкнуліся найперш адлюстраваць аўтэнтычны промысел?

Віктар: У Расіі зняты фільм, які называецца «Валёнкі». На фабрыцы, дзе іх вырабляюць, рэжысёр распытвае, героі распавядаюць, што і як тут было раней. Але што такое кіно? Найперш адлюстраванне, тое, што здымаецца, а не тое, пра што распавядаецца. Людзі працы і наогул праца — вечная, абсалютная тэма для неігравога кіно. І чым больш ручной працы, тым мне як аўтару цікавей. Але тэма патрабуе адпаведнага вырашэння. Не ўпэўнены, што меў на мэце стварыць метафарычную выяву. Хацеў паказаць людзей, якія значную частку жыцця праводзяць у такім незвычайным, фактурным месцы. Шмат пары і пылу, асяроддзе і ўмовы фарміруюць твары — яны маюць пячатку прафесіі. Што бы мы ні здымалі, пра што б ні разважалі, заўсёды гаворка ідзе пра чалавека. У свой час зрабіў фільм «Шахта», пра салігорскіх шахцёраў. Калі працаваў над «Цяплом», у нечым паўтарыў прыём, выкарыстаны ў «Шахце». Там я сканцэнтраваўся на тварах шахцёраў, а ўжо потым на эстэцкіх момантах, калі, напрыклад, яны ехалі па бясконцых падземных тунэлях пад музыку Бетховена. Праца шахцёраў фізічна вельмі цяжкая, але ў ёй прысутнічае паэзія.

Вольга, у карціне «Кінааператар...» таксама шмат твараў, але ваш рэжысёрскі падыход да пабудовы фільма і паказу герояў іншы. Вы даяце ім магчымасць размаўляць...

Віктар: Хіба гэта кепска?

Не. Лічу, што Вольга вырашае тэму інача. Калі вы, Віктар, больш правакуеце герояў, дык яна, наадварот, ставіцца да іх далікатна, раскрывае асабісты свет праз учынкі, дэталі, імкнецца зразумець матывацыю...

Вольга: Калі прыязджаеш да людзей і яны бачаць цябе першы раз, складана дамагчыся, каб яны табе расказалі тое важнае, што тычыцца іх жыцця. У фільме «Восеньскі сон» мы з героем рухаліся ў адным накірунку. Ён служыў «ключом», каб людзі давяраліся нам, дазволілі зайсці ў дом і пачалі размаўляць.

У фільме шмат момантаў непадробнага жыцця. Напрыклад, жонка з пяшчотай трымае руку сляпога мужа. На такіх дэталях будуецца кіно...

Вольга: Падобныя кадры ідуць без слоў. Лепш, калі можаш расказаць гісторыю, не выкарыстоўваючы вербальную падтрымку. А ў дачыненні да гэтай пары — іх лёс і адносіны красамоўныя без тэксту.

Звычайна вы рыхтуецеся да размовы з героем, якога будзеце здымаць, ці ўсё вырашаеце на месцы?

Вольга: Тут мы не маглі рыхтавацца, таму што большасці ўдзельнікаў карціны раней ніколі не бачылі, проста ішлі за героем. Яго хвалюе, што ў родных мясцінах амаль нікога не засталося. Герой нарадзіўся ў краі, напоўненым жыццём, а цяпер бачыць заняпад патрыярхальнай цывілізацыі.

Вы здымалі, скажам так, «адыходзячую натуру»?

Вольга: Але. Напрыклад, бабулю, якая кажа: «Пайду пагляджу, што там за людзі. Скажыце мне, якія вы людзі?» Жанчыне 92 гады. У яе вёсцы існуе такі лад, які ўжо мала дзе існуе. Сплывае тая эпоха...

Калі вы пачынаеце працу над фільмам, адразу адчуваеце сімпатыю да герояў або яна ўзнікае ў працэсе здымак?

Вольга: Стасункі з героем могуць быць складаныя. На пэўны час ты з ім збліжаешся, трапляеш (а мо нават урываешся) у яго асабістую прастору. Як рэжысёр я часам адчуваю раздражненне, бо герой можа падмануць, быць няшчырым. Але


«Цяпло». Рэжысёр Віктар Аслюк.


«Кінааматар. Восеньскі сон». Рэжысёр Вольга Дашук.

ён мае на гэта права, бо я падыходжу да яго, а не ён да мяне. Таму нельга злаваць. Аднак усё роўна ўзнікае давер, без яго немагчыма нічога зняць. Калі герой бачыць, што ты сапраўды ім цікавішся — водгук абавязкова будзе. Памятаю, рабіла фільм пра доктара Мураўёва, знакамітага анколага, выдатнага спецыяліста, які памёр раптоўна, у росквіце творчых сіл. Гэты чалавек застаўся ў маёй свядомасці, нават бачыла яго ў сне…

Віктар, у вашай стужцы «Цяпло» няма галоўнага героя. Прасцей працаваць, калі герой ёсць? Увогуле з якіх этапаў складаецца работа над фільмам?

Віктар: Прасцей, калі ёсць падзея. У творчым працэсе можа быць некалькі варыянтаў. Першы. Сядаеш за стол, прыдумляеш-малюеш фільм, здымаеш тое, што патрэбна, і манціруеш. Другі. Калі з пачатку да канца не можаш сфармуляваць, пра што будзе стужка, здымаеш запар, ідзеш за тэхналагічным працэсам. Падчас здымак здаецца, што прыдумваеш фільм. Хоць, як правіла, да канца нічога не прыдумляецца, усё прыпадае на мантаж. Сядаеш, глядзіш матэрыял, узнікае пэўны вобраз, і ў адпаведнасці з ім будуеш карціну. Ідэальна, калі сумяшчаюцца першы і другі варыянты. Можна здымаць і па інтуіцыі. Трапляеш на падзею, адчуваеш: сёння гэта самае важнае, і здымаеш. «Цяпло» рабіў менавіта так. Сярод многіх выбіраў двух-трох чалавек, і цэлы дзень здымалі толькі іх. А сярод дзесяці працэсаў выбіраў самы выразны. Потым зманціраваў фільм вельмі хутка.

Два рэжысёры ў сям'і — не зашмат? Што вы робіце часцей: раіцеся ці канфліктуеце?

Віктар: Вользе цяжка са мной. Хоць мы вучыліся разам, здымаць яна пачала значна пазней. Спярша нарадзіла двух сыноў, займалася імі. Як блізкія людзі, мы з Вольгай, здараецца, больш крытычна ставімся адно да аднаго. Як старэйшы і мужчына, я, вядома, імкнуся дамінаваць. Яна — жанчына, і да многіх рэчаў у яе іншы падыход, у тым ліку і да выбару тэмы. Магчыма, я менш эмацыйны, чым яна. Напрыклад, у дачыненні да герояў захоўваю дыстанцыю. Поспех у дакументальным кіно часам залежыць ад таго, ці трымаеш ты гэтую адлегласць.
Вольга: Я імкнуся, каб герой зрабіўся маім саюзнікам. А для Віктара такая акалічнасць не надта важная.

Мне падаецца, вы гарманічная пара і з павагай ставіцеся адно да аднаго. У сем'ях, дзе збіраюцца таленавітыя асобы, гэта заўсёды цяжка, бо існуе творчая рэўнасць і зайздрасць. Ці ёсць яна ў вас?

Вольга: Калі другога чалавека ты ўспрымаеш як частку сябе, дык як можаш зайздросціць самому сабе?!
Віктар: А я Вользе зайздрошчу, бо ў яе наперадзе больш, чым у мяне. Часам суцяшаю сябе, што паколькі яна маладзейшая за мяне, то і я маладзей за сваіх равеснікаў. Што датычыць адносін з іншымі рэжысёрамі, вядома, часам сочыш раўнівым вокам. Але калі чалавек адораны і дасягнуў поспеху, ты яму не зайздросціш, а адчуваеш захапленне.

Многія вашы фільмы дэманстраваліся на прэстыжных фестывалях. А ў Беларусі неігравое кіно не мае шырокай аўдыторыі, не паказваецца на тэлеканалах. Ці не было жадання з'ехаць на час у іншую краіну і працаваць там?

Віктар: А сэнс?.. Для гэтага трэба быць маладым і авантурным. Калі маеш вопыт, разумееш, што шанец атрымаць там магчымасць зняць годны фільм — мінімальны. Мой знаёмы з Кіева пяць гадоў падмятаў вуліцы ў Венецыі, каб на шосты атрымаць працу на тэлебачанні і рабіць адзін фільм у два гады. Але атрымліваць прафесію трэба дома. Тут чыстае поле, ты можаш ладзіць эксперыменты. А потым можна і ехаць… *(Смяецца.)* Але гэта словы чалавека, які нікуды не паедзе.

Віктар, вы — прафесіянал такога ўзроўню, што маглі б набраць курс маладых рэжысёраў, але не робіце гэтага. Хапае таго, што кансультуеце і вучыце жонку?

Віктар: Яе было каму вучыць, у яе бацька — выдатны рэжысёр.

Дарэчы, Вольга, а Віктар Дашук у чымсьці дапамагае вам як рэжысёру?

Вольга: Ён не глядзеў ніводнага майго фільма. Чаму? Спытайцеся ў яго. Але бацька часта раіць, якую тэму ўзяць для наступнай карціны. Здараецца, не згаджаюся, але тым не менш некалькі фільмаў зрабіла на тэмы, што ён падказаў. Вядома, ты не можаш развівацца так, каб на цябе хтосьці не ўплываў. І бацька, і Віктар, і сям'я ўвогуле. Але з уплывам атрымліваецца, як з літаратурай высокага ўзроўню: ты прачытаў геніяльны твор, успрыняў яго, а праз пэўны час пачынае здавацца, што гэтыя ідэі ты сам і нарадзіў… ■

Вяртанне праз трыццаць гадоў

«Вясёлыя жабракі»
Вакальны цыкл Ігара Паліводы
Вершы Роберта Бёрнса
Аранжыроўкі Уладзіміра Ткачэнкі
Запіс Аляксандра Віслаўскага
Прадзюсар Барыс Бернштэйн
Музычны праект, 2013.

ВОЛЬГА БРЫЛОН


У праграме каляндарна-абрадавых песень з Леанідам Тышко і Уладзімірам Ткачэнкам. 1979.

Вялікае бачыцца на адлегласці. У дачыненні да Ігара Паліводы, кампазітара, піяніста і аранжыроўшчыка, які пражыў вельмі кароткае жыццё, сэнс гэтых слоў з кожным годам становіцца ўсё больш відавочным. Ён быў «нетутэйшы» па маштабе адоранасці. Асоб, якія ўласнай творчасцю апярэджваюць час, на свеце няшмат. Пры жыцці Ігар не атрымаў належнага прызнання, хоць і быў вядомым музыкантам, асабліва падчас працы ў «Песнярах». У музычным асяроддзі Палівода меў аўтарытэт безумоўны, заваяваны дзякуючы таленту, прафесіяналізму і няспыннай працы.

У 1981 годзе Ігар Палівода стварыў вакальны цыкл «Вясёлыя жабракі» на вершы Роберта Бёрнса з 12 песень і інструментальнага ўступу. Ідэю падказаў яму Уладзімір Мулявін. «Песняры» былі першымі выканаўцамі гэтага твора, які пазначыў сабой нараджэнне Паліводы-кампазітара. Дагэтуль ён спрабаваў сябе толькі ў камерных жанрах, пісаў песні і аранжыроўкі для «Песняроў». «Вясёлыя жабракі» сталіся яго першым буйным сачыненнем. І хоць на той час Палівода не меў прафесійнай, менавіта кампазітарскай адукацыі (на адпаведнае аддзяленне кансерваторыі паступіў пазней), яго маштабны дэбют аказаўся выдатнай з'явай. «Вясёлыя жабракі» не толькі ўзнялі творчасць «Песняроў» на высокі ўзровень, але і суаднеслі беларускую эстраду з сусветным кантэкстам. Атрымаўся, без перабольшання, шэдэўр, прасякнуты каларытам шатландскага фальклору і напоўнены шматслойнымі вакальна-інструментальнымі эпізодамі. Прэм'ера адбылася ў горадзе Фрунзэ ў лютым 1981-га. У тым жа годзе «Песняры» зрабілі чарнавы дэма-запіс «Жабракоў» і прадставілі яго мастацкай радзе ўсесаюзнай фірмы «Мелодыя», каб у рэшце рэшт запісаць цыкл на пласцінку. Але рада нечакана адхіліла прапанову, і праз нейкі час праграма перастала выконвацца.

І вось больш як праз тры дзесяцігоддзі «Вясёлыя жабракі» набылі новае жыццё. Ідэя аднавіць твор належала сябру Ігара, «песняру» Барысу Бернштэйну, які цяпер жыве ў ЗША. У такой фантастычнай на першы погляд думцы прысутнічала жаданне аддаць даніну памяці музыканту — прыцягнуць увагу да адметнага сачынення і зрабіць яго даступным для праслухоўвання. Мэта праекта — размясціць адноўленых «Вясёлых жабракоў» у інтэрнэце для бясплатнага праслухоўвання і пампавання. Каб ажыццявіць задуму, спатрэбілася два гады працы.

У выніку праграма паспяхова запісана і размешчана на персанальным сайце Ігара Паліводы, спецыяльна адкрытым з гэтай нагоды ў сакавіку бягучага года. Дух займае не толькі ад маштабу працы (у запісе прымалі ўдзел 30 музыкантаў з 8 краін свету!), але і ад таго, што ў наш прагматычны час удзельнікі ўнікальнага інтэрнацыянальнага праекта, які задумваўся як дабрачынная акцыя, працавалі выключна на энтузіязме.

Спачатку Барыс Бернштэйн заручыўся падтрымкай выдатнага выканаўцы і аранжыроўшчыка Уладзіміра Ткачэнкі, які быў адным з артыстаў ансамбля «Песняры», і праграма «Вясёлыя жабракі» стваралася пры яго непасрэдным удзеле.

— З Ткачэнкам мы дамовіліся дэталёва абмяркоўваць будучы праект па скайпе, — расказвае Барыс. — І кожны дзень пасля працы я бег на сустрэчу з Валодзем...

Працуючы па слыху, Ткачэнка наноў стварыў інструментальныя акампанементы «шатландскіх песень» Паліводы. Гэтая сапраўды тытанічная праца ўскладнялася тым, што агучаная «Песнярамі» музыка «Жабракоў» была напісана па-майстэрску, з мноствам поліфанічных інструментальных і вакальных напластаванняў, якія вымагалі рэканструявання. Але новыя аранжыроўкі, беражліва зробленыя Уладзімірам Ткачэнкам,




З Уладзіславам Місевічам перад выхадам на сцэну.



Аркадзь Эскін і Ігар Палівода. Перад канцэртам у цырку. Пачатак 1980-х.

ФОТА З АРХІВА АЛЯКСАНДРА КРАМКО.

увабралі ў сябе кампазітарскія знаходкі Паліводы. Нішто не згубілася — наадварот, загучала яшчэ больш рэльефна і выразна! Паралельна са стварэннем аранжыровак — і, адпаведна, нотнага матэрыялу — ішла праца па падборы ўдзельнікаў запісу. Пры гэтым ні Бернштэйн, ні Ткачэнка не ўяўлялі, хто непасрэдна ажыццявіць запіс, а галоўнае — дзе. На дапамогу прыйшоў яшчэ адзін былы «пясняр», Аляксандр Віслаўскі. Ён прапанаваў уласную студыю. У працэсе падрыхтоўкі праекта Аляксандр прапісаў мужчынскі бэк-вакал усіх кампазіцый цыкла, клавішныя партыі і праспяваў адзін з сольных нумароў як саліст.

— З самага пачатку мы з Валодзем Ткачэнкам вызначылі, што кожны нумар выканае асобны артыст — гэта надасць цыклу разнастайнасць і дазволіць многім вакалістам праявіць сябе, — працягвае Барыс Бернштэйн. — Калі слухачы здзіўляюцца, чаму ў запісе ўдзельнічалі ажно 30 чалавек, спрабую патлумачыць, што аддаць даніну памяці Ігара — натуральна для кожнага музыканта, які разумее каштоўнасць яго творчасці. Ніхто з 30-ці не з'явіўся выпадкова.

У ліку вакалістаў, якія прынялі ўдзел у запісе, — беларусы Пётр Ялфімаў («Я — толькі паэт»), Ян Жанчак («Лудзільшчык»), Людміла Ісупава («Песня старой маркітанткі»), Людміла Куц («Мой Джон»), Аляксандр Віслаўскі («Песня салдата»), а таксама нашы былыя суайчыннікі, якія цяпер жывуць у розных краінах свету: Алег Мінакоў з Бельгіі («Базарны блазан»), Уладзімір Стамаці з Украіны («Песня вандроўнага скрыпача»), Ігар Сярых са ЗША («Дачушка»). Сярод удзельнікаў праекта — айчынныя музыканты Павел Аракелян (саксафон-тэнар), Вольга Каўганко (віяланчэль), Валянціна Філімонава (альт), Яўген Купрыянчык (эўфоніум), Ігар Ляўчук (флейта, дудка), Андрэй Маўрын (перкусія), Марына Эскіна (віяланчэль). У ліку ўдзельнікаў-інструменталістаў — тыя, хто разам з Паліводам працаваў у Нацыянальным канцэртным аркестры і «Песнярах» ці ведаў яго асабіста: Валерый Шчарыца (труба), Вадзім Чайкоў (ударныя), Віктар Малчанаў (педал-сціл гітара), Андрэй Матлін (саксафон-тэнар, ЗША), Уладзімір Гародкін (цымбалы, ЗША), Павел Кандрусевіч (альт, Харватыя).

Для некаторых замежных музыкантаў удзел у праекце стаў адкрыццём асобы Паліводы і яго музыкі. Гэта Яўген Бергер (сола-гітара, Ізраіль), Эдуард Грыгаран (флейта, Расія), Ігар Бабіч (саксафон-тэнар, Канада). Што і казаць, не проста інтэрнацыянальны праект, але калектыў высокапрафесійных музыкантаў, кожны з якіх зрабіў значны ўнёсак у запіс.

Пры гэтым удзельнікі не мелі магчымасці збірацца ў студыі разам. «Беларусы» прыходзілі паасобку, а «замежнікі» дасылалі прапісаныя партыі ў выглядзе мультытрэкаў, якія даводзіў да ладу Мікалай Няронскі, яшчэ адзін з галоўных стваральнікаў праекта. Гэты выдатны музыкант выступіў у якасці гукарэжысёра, зрабіў «звядзенне» ўсяго музычнага матэрыялу, мастэрынг, а таксама прапісаў усе, за выключэннем адной, партыі бас-гітары! Няронскі прыдумаў дызайн сайта Ігара Паліводы і (сумесна з Бернштэйнам) дызайн падарункавага дыска «Вясёлых жабракоў». Вось яно, музыканцкае братэрства, якое не заменіш нават самымі вялікімі грашыма!

— Калі бачу, як працуе Коля Няронскі: іграе, ці «зводзіць», ці майструе сайт, — уражанне, што трапляю ў іншае вымярэнне, — гаворыць Бернштэйн. — Бо хуткасць, з якой ён вырашае самыя складаныя пытанні ў музыцы, гукарэжысуры, мастэрынгу, выклікае суцэльнае захапленне. Гэта самародак, які, не скончыўшы нават музычнага вучылішча, займаўся самаадукацыяй і дасягнуў вынікаў, да якіх многім прафесіяналам яшчэ ісці.

Мяне асабліва кранула, што Барыс Бернштэйн вырашыў не перапісваць адну з самых яркіх кампазіцый цыкла пад назвай «Бывай, прыгажуня», а пакінуў яе без змяненняў у выкананні Валерыя Дайнекі і самога Ігара Паліводы ў якасці піяніста. Толькі напрыканцы пяшчотнай песні Барыс дапісаў выразную коду бас-гітары і сам сыграў яе, быццам узіраючыся ў твар свайго дарагога сябра. Гэты своеасаблівы музычны дыялог, без перабольшання, праймае да слёз!

— Доўга не мог вызначыцца, як вырашыць знакавую песню «Бывай, прыгажуня», — распавядае Бернштэйн. — І вось, калі прыйшла ідэя захаваць Ігара ў нашай кампаніі, усё ўстала на свае месцы. Перада мной была задача толькі годна напісаць фінал, выказаўшы ў выкананні глыбокую павагу і любоў да аўтара. Азіраючыся назад, разумею, што мы адчувалі дапамогу. Я б назваў гэта дапамогай з неба, магчыма, ад самога Ігара. Магчыма, ад Госпада Бога, калі ён існуе. І дапамогу бачу ў тым, што Бог паслаў нам не проста годных прафесіяналаў, але людзей з высокімі маральнымі якасцямі. Яны зрабілі ўсё магчымае і немагчымае, за што я ім удзячны...

«При всём при том, при всём при том
Могу вам предсказать я,
Что будет день, когда кругом
Все люди станут братья!»

— пісаў Роберт Бёрнс у адным са сваіх вершаў. У праекце «Вясёлыя жабракі» Паліводы — Бёрнса ўзору 2013 года гэтыя словы не падаюцца наівам. Яны спраўдзіліся! Праслухаць і спампаваць песні з цыкла «Вясёлыя жабракі» можна на персанальным сайце кампазітара www.palivoda.net. ■

Ecce Homo

«Чалавек»
Выстава Аляксандра Забаўчыка
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

«Чалавек» адкрыўся ў юбілейны дзень нараджэння мастака, але менш за ўсё выстава нагадвала падвядзенне вынікаў. Аляксандр Забаўчык заўсёды ў руху, яго оптыка мяняецца. Парадаксальна, што энергія і колер — асноўныя сродкі яго невербальнай мовы, і ўсё ж гэта не поўная абстракцыя, колерам ён абсалютна дакладна можа выказаць ідэю, драматургію. Як вобраз знаходзіць менавіта дадзеную, а не іншую форму, незразумела... Ёсць у палотнах нявызначанасць, няўлоўныя вобразы нараджаюць пачуццё блізкасці, але не інтымнасці. Чамусьці згадваецца фраза Барнэта Ньюмэна аб тым, што мастак, падыходзячы да нечага новага, пачынае з драпіны. Увогуле, без гутаркі было не абысціся.


Пераход. Алей. 2010.

Ёсць розныя канцэпцыі сучаснай прэзентацыі жывапісу. На Захадзе яна асэнсавана ўпісваецца ў экспазіцыйную прастору... Як бы вы хацелі прадстаўляць свае творы ў ідэальнай сітуацыі?

— Я нічым не адрозніваюся ад іншых, знаходжуся ў кантэксце сучаснага мастацтва. Патрэбна белая сцяна, падсветка, прастора... У нас пакуль нерэальна спраектаваць і пабудаваць музей. Хоць сёння ўсё можна прыдумаць і зрабіць. У нас хапае і мысляроў, і выканаўцаў. Праўда, да іх не даходзяць вока і думка. Таму што яны не пхаюцца, а ў нас любяць паштурхацца, пра сябе заявіць. Людзі не разумеюць, што час усё расставіць на свае месцы, яны як быццам напалоханы канцом свету: нядаўна вельмі спяшаліся, каб не спазніцца... Зараз, здаецца, шкадуюць, што адтэрміноўка выйшла.


Вершнік. Алей. 2012.

Ці згодны вы з фармулёўкай «Нельга апісаць, але можна адчуць», калі кажуць пра карціну? Гаворка ідзе таксама пра тэндэнцыі: у адным выпадку лічыцца, што мастаку і гледачу патрэбен куратар, тэкст, каб зрабіць мастацтва зразумелым, а паводле іншага меркавання мастак можа мець стасункі з гледачом наўпрост. Калі абыходзіцца без пасрэдніка, у гэтым полі не будуць разрастацца міфы і фантомныя рэпутацыі.

— Я пісаў у прадмове да выставы пра пераход ад штучнасці да натуральнасці.

У нас Малевіча зразумелі толькі праз 100 гадоў. Яго мастацтва — чысты інтэлект, бо ў прыродзе няма прамых ліній і квадратаў. Малевіча трэба было тлумачыць, яму патрэбен быў інстытут мастацтвазнаўцаў.

Але ёсць іншае мастацтва — мова эмоцый, вібрацый. І маё — яно з даверам да гледачоў. Назвы ў карцін умоўныя, але калі праца пазначана «6, 28», пра яе цяжка ўспомніць, а словы ўсё ж пра нешта кажуць гледачу.

У пэўным сэнсе кампазіцыя адносная. Карціну можна павесіць на іншы бок і бачыць яе па-іншаму. Я калісьці гэта прыдумаў, але трэба было б яшчэ давесці... Яна будзе ўздзейнічаць розным чынам і набудзе нават сэнс сямейнай інфармацыі: чалавек прыходзіць дахаты, паварочвае яе, і ўсе ведаюць, у якім ён настроі. Такое мастацтва — гэта мова: напрыклад, у «Караедах» многія людзі ўбачылі пэўныя выявы, пейзажы.

Антоніа Гаўдзі сёння ўсе апладзіруюць, у яго ўсё працуе наўпрост, без тлумачэнняў — хоць зразумелі яго не адразу.

Узровень гледача цяпер такі, што яму можна давяраць. Гэта высокі ўзровень: калі чалавек прыйшоў слухаць Альфрэда Шнітке, ён, напэўна, ведае, навошта прыйшоў, і не пытае, што адбываецца на сцэне.

Глядацкі погляд цяпер сфарміраваны сучаснай візуальнай культурай, дызайнам: мы ўспрымаем хутка, счытваем тое, што відавочна. У вас — поўны разрыў з рэчамі прыкладнымі і павярхоўнымі. Якога водгуку ад публікі вы чакаеце? У мяне ёсць адчуванне, што, сузіраючы карціну, глядач тут жа звяртаецца да сябе самога: ці гатовы ён бачыць і разумець свет паводле адчування мастака? Вы агаляеце сэнсы, ваша праца ўжо зроблена, а вось глядацкая... Гэта яшчэ пытанне.

— Я — не малады чалавек і сябраваў з рознымі людзьмі... Бяда сучаснай моладзі ў тым, што яны мала ведаюць адзін аднаго. Можна доўга кантактаваць у сетках і не зразумець нічога, але калі б яны пайшлі ў паход, то адразу ўбачылі б сутнасць кожнага. Бо там, у паходзе, шмат чаго трэба: аднаму распаліць вогнішча, другому паставіць намёт... І культура двара сышла: можна было сябраваць, потым сварыцца, а потым зразумець, што мы любілі адну і тую ж музыку і чыталі адны і тыя ж кніжкі. Школай была літаратура — тут гаворка ішла пра галоўнае.

Але ўсё загубіла эканоміка — як новы спосаб жыць у доўг. А «дзеці» — яны яшчэ і жорсткія ў гэтым сэнсе. Цягам жыцця ідзе працэс падаўлення жорсткасці, і ўрэшце ты павінен ад гэтага пазбавіцца...

Што з гэтага вынікае? Што кожны робіць уласны выбар шляху — сцяжынкі, дарожкі ці асфальтаванай шашы.

А мастацтва — гэта мова. І гук, і фарба — мова. Мастак навучаецца, ён мусіць знайсці сваю мову, каб сябе ідэнтыфікаваць і ведаць, што на ягонай мове больш ніхто не лаецца. Таму мастак не можа нікога капіраваць.

Няма падобных пытанняў да музыкі — таму што гэта такі від мастацтва, іншы. Мяне заўсёды дзівіла, што маленькае дзіця можа выконваць, скажам, Дзмітрыя Шастаковіча — значыць, былі ў яго жыцці расчараванне і шчасце, калі, маленькае, яно можа адчуваць не менш за сталага чалавека. Яно валодае музычнай мовай.

Не ўсе растуць аднолькава, але чалавек расце, ён абавязаны гэта рабіць, інакш няма сэнсу.

Мастак, які знайшоў сваю мову, рызыкуе паўтараць сябе і тыражаваць тое, што знойдзена.

— Пакуль пра гэта не думаў, у мяне ёсць яшчэ шмат задуманага і няздзейсненага. Я не баюся самапаўтораў. Але вось выдатны мастак Барыс Забораў: глядзіш на яго выставе адну залу, другую, трэцюю... Я ўбачыў страх чалавека, які баіцца быць іншым. А я не баюся.

Наколькі для вас важны канцэпт, узаемадзеянне жывапісу са словам? Ці ўсё ж першасная візуальная выява? Як, калі ўзнікаюць гэтыя рэчы падчас працы?

Леанарда да Вінчы раіў мастакам глядзець на аблезлую сцяну або тынкоўку, каб убачыць выяву. Вам гэта зразумела, ці аснова выяў усё ж іншая?

— Зразумела, усе мастакі гэта праходзілі, нават у рамачку бяруць кавалак «сцяны». Але ёсць і іншае... І сэнс па-рознаму з’яўляецца — напачатку, і ў працэсе, і ў выніку.

Гэта хірург ведае, што і як рэзаць. Ад таго залежыць, будзе чалавек жыць ці памрэ. У нас няма такіх памылак. Ну, не зразумеюць цябе або зразумеюць не так... Наадварот, часам здаецца — памылка, а потым высвятляецца, што яна і ёсць тое, што трэба.

Што да канцэптаў і праектаў, дык магу толькі сказаць, што мне не падабаецца інстытут куратарства. Для мяне куратар — гэта чалавек, які малюе мастаком. Гэта абразліва. Нават улада не малюе, хоць быць ад яе зусім вольным нельга. Яна можа кіраваць, але яна не малюе.

Калі б яшчэ куратар быў чалавекам з прызнанай рэпутацыяй, якому давяраюць усе — і знаўцы, і абывацелі. Мы пазбаўлены такіх людзей, я не ведаю ў Мінску такога чалавека. Пакуль гэта ўсё — крывадушнасць.

У Маскве быў Валерый Мартынчык, вось ён мог...



Гамлет. Алей. 2008.



Асірыс. Алей. 2010.



Усё ўтапіць. Алей. 2010.

Зыходзячы з прац на апошняй выставе, ёсць адчуванне, што вы імітуеце прыёмы лічбавай графікі, выкарыстоўваеце скажэнне малюнка як прыём. Ці так гэта?

— Не, гэтага няма. Наадварот, я ўсё жыццё пазбаўляўся ад залежнасцей, каб быць вольным чалавекам. А што такое лічбавыя тэхналогіі? Хіба там ёсць аўтар? Гэта ж поўная залежнасць!

Мне цікавыя прыродныя рэчы, напрыклад, паверхня мармуру. Калі толькі пабудавалі мінскае метро, я спускаўся і любаваўся мармурам — у ім бачныя постаці, твары, танцы, куча ўсяго...

Калі праца пішацца доўга, а патрэбна аднастайная інтэнсіўнасць.... Ці можна гэтага дасягнуць? Ці ёсць наогул гэта праблема?

— Камусьці падабаецца рукатворнасць, каб можна было сказаць: «гэта напісана крывёй», «адчуваецца боль мастака», але гэта не маё. Мне не падабаецца бачыць чужыя пакуты і паказваць свае таксама — навошта камусьці мае чарнавікі?

Хочацца, каб не было відаць працы — ні мазка, ні лініі, нібы ўсё выпадкова... Гэта як зрэз мармуру...

Часта не на карысць выніку, але мне прасцей перарабіць працу. І хай будзе лёгкасць, ілюзія выпадковасці.

Па вялікім рахунку, для мастака нічога не прыдумана, апрача выставы. Я маю на ўвазе не альбомы і даследаванні, а публічную прэзентацыю. У нас гэта — вялікія выдаткі самога аўтара і не вельмі зразумелы вынік. Усе ў адзін голас кажуць: навошта мы гэта робім?!

— Таму што праца мастака — выстаўляцца. Паказваць новыя работы, зробленыя за вызначаны прамежак часу. Патрэбна зваротная сувязь, хай невялікая. Прыходзяць людзі, якіх ты ніколі не ведаў, і кажуць «дзякуй».

Я быў нядаўна ў клубе на канцэрце моцных італьянскіх музыкаў. Але публікі было вельмі мала. Здавалася б, яны суперпрафесіяналы, можа, наогул не будуць выступаць? Не, адпрацавалі класна! Прыйшло некалькі чалавек? Гэтага досыць.

Мне нават падабаецца, калі няма ажыятажу. А масавая культура хай застанецца масавай.

Я, напрыклад, люблю працаваць з дрэвам. Але за лёгкасцю стаіць праца — гэта заўсёды, мы аднолькавыя ў неабходнасці высілкаў. Праўда, не ўсе атрымліваюць зваротную сувязь, ацэнку сваёй працы. Але з часам тое становіцца не такім ужо важным.

...Гэта выдатна — быць вольным і нікому не замінаць. Для мяне ў кожным чалавеку ёсць сэнс. Ты сам — кантакты і шліфоўка сэнсаў. Ты сам — уласная таямніца, якая ніколі не адкрыецца, інакш ты не будзеш чалавекам. ■

Уладзімір Іваноў

ТОЙ, ЯКІ ЗАЎЖДЫ ТАНЦУЕ

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

У айчынным балетным тэатры рэдка сустракаюцца дзеячы ў такой ступені шматгранныя. Саліст балета, педагог, харэограф... Народны артыст Беларусі Уладзімір Іваноў — асоба легендарная і харызматычная. На працягу двух дзесяцігоддзяў ён танцаваў вядучыя партыі ў спектаклях Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Аднолькава пераканаўчым быў і ў гераічных ролях, такіх як Тыль Уленшпігель, Спартак, Машэка, і ў лірыка-драматычных — як Рамэа і Хазэ, і ў відавочна камедыйных — як Базіль і прынц Лімон. Развітаўшыся з прафесійнай сцэнай, Уладзімір выкладаў у дзвюх Акадэміях — мастацтваў і музыкі, у харэаграфічным каледжы, у БДУ культуры і мастацтваў. Цяпер Уладзімір Іваноў — галоўны балетмайстар Беларускага музычнага тэатра. Але размову мы распачалі з даўніх уражанняў. Яны тым больш каштоўныя, што інтэрв'ю Уладзімір Уладзіміравіч не любіць і да кантактаў з журналістамі зусім не імкнецца.

Мне заўсёды здавалася, што ваш шлях у мастацтве — сапраўды зорны... Такія ролі, такія партыі! Бляск, прызнанне! Вамі захаплялася неверагодная колькасць і прафесіяналаў, і аматараў балета. Да сённяшняга дня для многіх вы чалавек незвычайны...

— Часам я вельмі баяўся, што мяне перавядуць на партыі другога — трэцяга плана. Цягам сцэнічнай кар'еры даводзілася літаральна весці барацьбу за тое, каб танцаваць. І ўвесь час мусіў даказваць свае права на вядучыя партыі...

Цяжка паверыць! Памятаю, у класічных спектаклях сярэдзіны 70-х вы танцавалі партыі, як кажуць, «другога становішча» — Ганс у «Жызэлі», Ротбарт у «Лебядзіным». Штосьці было ў вашым абліччы і пластыцы, што пярэчыла суцэльнаму акадэмізму. Згадваю, на здачы «Жызэлі» мастацкай радзе тагачасны міністр культуры з раздражненнем заўважыў: Ганса — Іванова трэба падстрыгчы, бо валасы надта доўгія. Пазней нечакана выявілася, што вы ідэальна падыходзіце для пастановак сучаснай харэаграфіі. Воблік вашага Тыля няўлоўна нагадваў салістаў «Бітлз». Ці Трубадура з фантастычна папулярнага мультфільма «Брэменскія музыканты»...

— Калі я скончыў каледж і ў 1971-м прыйшоў у тэатр, спачатку мяне паставілі ў кардэбалет. Елізар'еў з'явіўся праз два гады. Да яго наша праца як артыстаў балета падавалася не надта цікавай. А вось з ягоным прыходам, здаецца, адкрыўся новы ўзровень — і танца, і спектакля ўвогуле. У той час артысты не мелі магчымасці бачыць многія прынцыпова важныя пастаноўкі. Валянцін Мікалаевіч прыехаў з Ленінграда, які лічыўся балетнай сталіцай. Там заўжды ладзілася шмат прэм'ер, туды трапляла мноства замежных гастралёраў. Першыя спектаклі Елізар'ева ўспрымаліся публікай і артыстамі... як бомба, што нечакана ўзарвалася. Такой пластыкі, сцэнаграфіі, нават прынцыпаў пабудовы спектакля ў нас ніхто не ведаў. Успамінаю час падрыхтоўкі «Кармэн-сюіты». Перапынак. Елізар'еў пакідае мяне ў рэпетыцыйнай зале і спрабуе асобныя рухі і камбінацыі...

Для партыі Хазэ ці Тарэра?

— Не! Рухі, якія будзе выконваць кардэбалет. Але гэта вельмі цікава! У «Стварэнні свету» мне ўжо знайшлася роля Бога. Хоць адначасова і Адама рыхтаваў. Тады ў нас мелася каму выконваць значныя партыі, кшталту Адама, — танцавалі Юра Траян, Валодзя Камкоў. Працэс рэпетыцый, калі на тваіх вачах ствараецца спектакль, — гэта сапраўды шчаслівыя моманты. І я Валянціну Мікалаевічу за іх вельмі ўдзячны. Бо з ім было лёгка і цікава працаваць. Тое, што Елізар'еў тлумачыў, я разумеў адразу. Мы адчувалі адзін аднаго. У балеце «Тыль Уленшпігель» паспеў станцаваць дзве партыі — і караля Філіпа (праўда, толькі аднойчы), і галоўнага героя. Ганаруся, што на сцэне маскоўскага Вялікага тэатра танцаваў Тыля падчас гастроляў тэатра.

Наколькі я ведаю, разам з тэатрам вы пабывалі больш як у 20 краінах свету. Уражвае! Калі аналізуеш спіс выкананых партый, заўважаеш, што ў адной пастаноўцы вы танцавалі герояў, супрацьлеглых па эмацыйным стане і пластычных фарбах. Зігфрыд, рамантычны юнак — і Ротбарт, злы геній. Кароль Філіп, увасабленне зла — і насмешнік Тыль, які змагаецца за свабоду народа. Машэка — і Князь у «Кургане», пастаўленым паводле купалаўскіх паэм. А яшчэ былі ў вашай біяграфіі Спартак і Крас, Рамэа і Тыбальд. Мала хто з айчынных танцоўшчыкаў здатны на такую шырыню акцёрскага і пластычнага дыяпазону. Героі і нягоднікі, патэтыка і фарс, іронія і трагедыя...

— Калі Елізар'еў прапанаваў рыхтаваць партыю Спартака, шчыра кажучы, я вельмі здзівіўся. Чамусьці здавалася, што я, высокі і худы, бліжэй да Краса, яго антаганіста. Прычым ролю трэба было засвоіць хутка. На гастролі ў Маскву тэатр вазіў балет Арама Хачатурана, мы выступалі на сцэне Крамлёўскага Палаца з'ездаў. А ў мяне яшчэ толькі-толькі чарговасць рухаў у партыі вывучана! Калі ішлі рэпетыцыі «Рамэа і Джульеты», не сумняваўся, што буду танцаваць Тыбальда. А раптам — Рамэа...

Гэтага вашага героя добра памятаю. Хоць пасля прэм'еры (1988) прайшлі два з паловай дзесяцігоддзі. Калі артыст мае не толькі выдатныя прыродныя даныя, а яшчэ яркую эмацыйнасць і інтэлект — гэта адчуваеш праз дзве-тры хвіліны яго знаходжання на сцэне. Спектакль прываблiваў тым, што з Інэсай Душкевіч, выканаўцай партыі Джульеты, у вас было ідэальнае супадзенне. Па ўсіх параметрах! Па адухоўленасці аблічча, чысціні і высакароднасці ліній пластыкі, па трагедыйнасці эмоцый шэкспіраўскіх каханкаў. А якія дуэты! Такім героям верыш — ад першай сцэны і да апошняй. Спачуваеш, перажываеш за іх лёс. Яны не раздражняюць — ні фальшам, ні таннасцю прыёмаў.

— Вы ўспомнілі Іну... Яна ўмее працаваць на рэпетыцыях. І ў партыях у нас быў выверані літаральна кожны крок. Калі ў зале ішло не так, як трэба, я злаваў на яе і на сябе. Усе рухі, па, іх камбінацыі, найскладанейшыя віртуозныя падтрымкі паўтараліся неймаверную колькасць разоў. І таму на спектаклі ўсё атрымлівалася. Партыі былі адшліфаваны да дробязей. Я ведаў, што вось у гэты сцэнічны момант павярну галаву і нашы позіркі з Джульетай-Душкевіч перакрыжуюцца. А калі танцаваў з іншымі артысткамі, здаралася інакш. Азіраюся і бачу, што партнёрка па сцэне разглядае... уласны цень. Або кідае позірк у бок куліс — ці не стаіць там пастаноўшчык спектакля. Вядома, такія моманты ці разбураюць вобраз, ці зніжаюць яго гучанне.

Ужо дваццаць гадоў не выходжу на сцэну як артыст. Але цяпер, з часавай адлегласці, успамінаю нават не тое, як танцаваў спектаклі. Бо гэта была праца. Адказная, якая патрабавала

ФОТА СЯРГЕЯ СУЛАЯ.

сканцэнтраванасці, засяроджанасці, сіл, фізічных і эмацыйных. Найперш запомніліся тыя моманты, калі спектаклі ставілі на нас. Гэта так важна!

Як з танцоўшчыка вы паступова ператвараліся ў харэографа? Артысты, якія ярка рэалізавалі сябе на сцэне, не заўсёды арыгінальныя балетмайстры. Вы паставілі шмат запамінальных па вобразах і пластычных ідэях мініяцюр. Потым — спектакль «Кругабег» на музыку Алега Залётнева (разам з Юліяй Чурко) на сцэне Опернага. Пазней — балет «Мефіста» на музыку Уладзіміра Кандрусевіча ў Музычным тэатры...

— Пачаў выкладаць у Тэатральна-мастацкім інстытуце, цяперашняй Акадэміі мастацтваў, і даводзілася працаваць са студэнтамі, якія ніколі не танцавалі. Там пачаў ставіць. Першы танец, які прыдумаў, — венгерскі, з тых рухаў, якія ведаў. Памятаю тагачаснае пачуццё творчага задавальнення. Удзячны Юліі Міхайлаўне Чурко, вядомаму крытыку і даследчыку танца. Яна літаральна адкрыла вочы на многія з'явы ў мастацтве. Бо артысты балета ў большасці сваёй кансерватары. Перакананыя, што класіка — вяршыня харэаграфіі. Але элементы мадэрна дадаюцца ў класіку, і гэта яе толькі ўзбагачае. Так ставіць спектаклі Барыс Эйфман. І атрымліваецца дзівосна! Чурко прапанавала выкладаць майстэрства акцёра будучым харэографам і балетным педагогам у Акадэміі музыкі. Мы пачалі рабіць пластычныя эцюды паводле беларускіх балад. Так узнікла задума балета «Кругабег». Пазней лёс сутыкнуў з Дзяржаўным музычным тэатрам, дзе паставіў балет «Мефіста».

ФОТА З АРХІВА НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ОПЕРЫ І БАЛЕТА.


«Спартак». Крас.


«Дон Кіхот». Базіль. (Кітры — Інэса Душкевіч.)


«Балеро». Юнак. (Дзяўчына — Таццяна Шаметавец.)

Спектакль атрымаўся моцны, глыбокі, меў філасофскае гучанне. У ім былі заняты вядучыя салісты трупы — Канстанцін Кузняцоў, Юлія Дзятко, Віталь Краснаглазаў. Праз некалькі гадоў вы вярнуліся да «Мефіста», аднавілі яго з новымі салістамі. Але цяпер балета няма на афішы...

— Пракатны лёс спектакля не заўсёды залежыць ад пастаноўшчыка. Выканаўцы з'ехалі ў іншую краіну. Але ёсць настрой і жаданне вярнуць балет на сцэну, толькі з больш маладымі артыстамі.

Дзесяць гадоў жыцця аддадзены працы ў харэаграфічным каледжы...

— Заняткі былі вельмі напружаныя. Здаралася, па чатыры пары, значыць, восем гадзін кожны дзень. Часам і болей. Бо кожны рух трэба шліфаваць, працаваць над формай. Адказнасць за вучня вялікая. Тлумачыў выхаванцам: прафесія артыста балета такая, што размовамі нічога дасягнуць нельга. Трэба выходзіць на сцэну — і танцаваць. Прыходзіць у залу — і рэпеціраваць. Мой выхаванец Мікалай Радзюш з'яўляўся салістам нашага Тэатра оперы і балета. Танцаваў шмат галоўных партый. Цяпер ён адзін з вядучых салістаў Пецярбургскага тэатра балета пад кіраўніцтвам Барыса Эйфмана. Радуюся, што шмат танцуе і запатрабаваны.

Калі працаваў у каледжы, усведамляў: ад таго, як буду займацца са сваімі вучнямі, залежыць іх лёс. Калі яны атрымаюць прафесію, усё ў іх складзецца добра. Не атрымаюць — будуць няшчасныя. Цяпер, пэўна, не быў бы такім суровым. Вёў бы сваю лінію больш мякка. Але вопыт прыходзіць паступова. Тлумачу, а вучань не зразумеў! Мне хацелася хутчэй атрымаць вынік. А навучэнцу трэба дайсці самому да рашэння. Тым і складаная педагогіка...

Двое вашых сыноў таксама скончылі каледж, дзе менавіта вы былі іх педагогам. Харэаграфічная дынастыя — рэдкая ў Беларусі з'ява. Думаю, пластычныя здольнасці ў вашых сыноў немалыя. Танцавальныя гены дасталіся ім з двух бакоў. Ваша жонка, балерына Людміла Цярэнцьева, шмат гадоў была салісткай нашага тэатра. Выконвала і вядучыя ролі (Сольвейг у «Пер Гюнце», Нэле ў «Тылі»), і шмат сольных.

— Калі ўзяў клас, дзе вучыўся старэйшы, Валодзя, дык не падзяляў: гэта мой, а гэта — чужыя. Памятаю, сын нават крыўдаваў: «Чаму ты на іншых звяртаеш увагу, а на мяне — не?» Але ўсім я рабіў адны і тыя ж заўвагі.

Цікава, як склаўся лёс вашых сыноў пасля каледжа?

— Старэйшы працуе ў тэатры чэшскага горада Брно. Валодзя хутка засвойвае малюнак танца. Можа днём вывучыць партыю, а вечарам ужо танцаваць. Выконвае вядучыя ролі. Лёгка вывучыў чэшскую мову. Радуе, што ён пачаў ставіць асобныя нумары. Нават паказваў свае мініяцюры ў Лодзі на міжнародным конкурсе. Летась ён пачаў вучыцца ў Празе, авалодваць прафесіяй харэографа. Малодшы, Аляксандр, працуе ў трупе Барыса Эйфмана. Станцаваў Прывіда ў «Рускім Гамлеце», Фёдара Паўлавіча ў «Карамазавых». Пра сыноў магу гаварыць бясконца. Яны — прадмет гонару і перажыванняў...



«Мефіста».
Сцэна са спектакля.

З 2010 года вы — галоўны балетмайстар Беларускага музычнага тэатра. Калі даведалася пра прызначэнне, уздыхнула з палёгкай. Бо ўзнікла адчуванне хоць бы часткова аднаўленай справядлівасці. Многія гады заставалася ўражанне, што вашы таленты як след не запатрабаваныя. З якім настроем і планамі вы з'явіліся ў гэтай трупе?

— Скажу шчыра, не збіраўся туды ісці. Катэгарычна не хацеў. Выкладаў ва Універсітэце культуры і мастацтваў на кафедры Святланы Гуткоўскай. Музычны тэатр запрасіў аднавіць «Мефіста». Калі Ніна Дзьячэнка стварала балетную трупу, яе не заўжды падтрымлівала кіраўніцтва тэатра. Апошнія гады калектыў перажываў не лепшыя часы. Паступова ўзнік «застой». Калі ж мы пачалі размаўляць з дырэктарам Аляксандрам Пятровічам і мастацкім кіраўніком Адамам Мурзічам, я адчуў, што яны зацікаўлены, каб харэаграфічная трупа інтэнсіўна развівалася. Тады падумаў: «А чаму б не паспрабаваць?..»

Спачатку ў тэатры ўсё аказалася вельмі няпроста. Артысты, якія танцавалі асобныя нумары ў аперэтах, прызвычаіліся не да сур'ёзных рэпетыцый, а да таго, каб рабіць «зверку», удакладненне па мізансцэнах: хто дзе стаіць, адкуль выходзіць, — і ўсё! Маўляў, сустрэнемся вечарам на спектаклі. А харэаграфія патрабуе, каб адпрацоўваўся кожны рух. Многія не маглі зразумець: навошта рэпеціраваць у поўную сілу?! Калі ў балетнай трупе ёсць вядучыя майстры сцэны, салісты, яны павінны працаваць з большай нагрузкай, чым кардэбалет. Таму выйсце бачылася такое: або адмовіцца ад некаторых выканаўцаў, або прымусіць працаваць. Лічу дасягненнем, што за тры гады балетная трупа аднавілася больш як на палову.

Шмат якіх вынікаў можна дасягнуць дзякуючы сябрам. Калі Інэсу Душкевіч прызначылі мастацкім кіраўніком каледжа, папрасіў яе: «Іна, дапамагай!» У новым сезоне ў тэатры пачнуць працаваць 15 выпускнікоў каледжа. Нарэшце будзем мець калектыў, які складаецца больш як з 40 класічных танцоўшчыкаў. А ёсць артысты, занятыя ў танцавальных нумарах аперэт і мюзіклаў. Зразумела, адны пераўтварэнні цягнуць за сабой наступныя. Выяўляецца, што для такой трупы замала грымёрак і рэпетыцыйных памяшканняў. Таму на месцы адной «кішэні» сцэны, дзе пакуль захоўваюцца дэкарацыі, вырашылі зрабіць дадатковую балетную залу...

Прайшло тры сезоны. На маю думку, балетная афіша зрабілася больш разнастайнай. Цяпер на ёй сем спектакляў. У тым ліку два, ажыццёўленыя пры вашым непасрэдным удзеле: «Шчаўкунок» і «Асоль». А якія планы на наступныя сезоны?

— Калі мае артысты не занятыя штодня ў аперэтах, можна працаваць над поўнаметражнымі харэаграфічнымі спектаклямі. У лістападзе ці снежні мяркуецца прэм'ера балета «Тысяча і адна ноч». Хачу зрабіць і ўласную рэдакцыю балета «Дон Кіхот». Лепшыя фрагменты харэаграфіі Марыуса Пеціпа застануцца нязменнымі, а вось ігравыя моманты або сцэну сну Дон Кіхота можна паставіць інакш. У спектаклі ёсць што танцаваць. Вядома, для кожнай пастаноўкі трэба мець некалькі складаў выканаўцаў, каб забяспечыць ім рэпертуарную і пракатную трываласць.

І апошняе пытанне. Хто з сучасных балетмайстраў цікавы вам — па прынцыпах пабудовы спектакля, па пластычных пошуках?

— Трупа Раду Паклітару мабільная, шмат у чым універсальная, але часам нагадвае калектывы ўніверсітэта культуры. Некаторыя пастаўленыя гэтым балетмайстрам спектаклі не ўспрымаю ўсур'ёз, а вось ягоныя мініяцюры заўжды ёмістыя і вобразныя. У Матса Эка высока ацэньваю «Дом Бернарды Альбы». З вялікім інтарэсам гляджу пастаноўкі Нача Дуата, у якіх вельмі красамоўныя целы танцоўшчыкаў, свежы і нечаканы малюнак. Самай значнай асобай у сучасным балетным тэатры падаецца Барыс Эйфман. Яго спектаклі вельмі насычаныя, кожная роля надзвычай ёмістая. Па глыбіні думак, глабальнасці ідэй, па насычанасці кожнага руху — больш сур'ёзных харэаграфічных пастановак не бачу.

Уладзімір Уладзіміравіч, жадаю вам плёну ў няпростай сітуацыі — у Музычным тэатры, дзе балет з'яўляецца толькі адным з накірункаў дзейнасці трупы. Будзем чакаць балетных прэм'ер, каб потым распавесці пра іх нашым чытачам... ■

Фота Сяргея Сулая.

ТАЦЦЯНА ГАРАНСКАЯ

Рэальнасць пустэчы

Рэспубліканская выстава жывапісу «Праект»

Нечаканасці пачаліся з прыступак мінскага Палаца мастацтва, дзе праходзіла планавая выстава секцыі жывапісу Саюза мастакоў. Здзіўленне выклікала афіша, прадстаўленая на рэкламнай тумбе. На вялікім квадратным лісце фанеры, пафарбаваным у барвова-чырвоны колер, змясцілі крыху меншы, белы — нібыта аркуш паперы. На ім — яшчэ меншая, з барочнымі завітушкамі ў карычнева-вохрыстых тонах багетная рама з белай авальнай дзюркай пасярэдзіне, перакрэсленая брутальных памераў, колеру і канфігурацыі словам «Праект».

Можна меркаваць, што ў такой рэкламе якраз і ўтрымліваецца ідэя і канцэпцыя прапанаванай нам маштабнай выставы. Паспрабуем раскадзіраваць зашыфраваны мэсідж: у багетных рамах выстаўляюць жывапіс — значыць, трэба здагадацца, што гэта выстава жывапісу (хоць багет як аздоба сучаснага жывапіснага твора выглядае часцей за ўсё архаізмам; можа, гэта выстава з выкарыстаннем нейкай старадаўняй калекцыі?..). Чаму рама пустая, з дзюркай пасярэдзіне, яшчэ і акцэнтаваная ценямі, — маўляў, «Жывапісу няма»? Дык куды нас запрашае рэклама? Агучваем версію: гледачу прапануецца паглядзець і асэнсаваць праект з патаемным кантэкстам. Інтрыга спрацавала — ужо цікава...

Першае ўражанне ад экспазіцыйнай прасторы галоўнай выставачнай залы — палігон: ніводнай мастацка-вобразнай вібрацыі пасярэдзіне, а па перыметры дэкаратыўнымі пацеркамі — то буйнымі, то малымі — карціны. Зразумела, што нават самыя вялікія з іх, самыя насычаныя колерам не здатныя «прабіваць» энергіяй дзясяткі метраў вялізнай прасторы. Усё спакойна, ураўнаважана і... холадна. Прабачце за жудаснае, але аб'ектыўна пачуццёвае ўражанне-параўнанне — як у труне: эстэцкай, можна сказаць, элегантнай, і ўсё ж... Пустэча на афішы ў рэкламнай раме, яна ж — у вялізнай зале выстаўкі. Быў яшчэ і першы паверх экспазіцыі, дзе мы нібы траплялі ў адзін са сталічных мастацкіх салонаў з выпадкова размешчанымі творамі на продаж: з галоўнай часткай экспазіцыі гэтая прастора не ўтварала цэласнасці. Падумалася нават: калі б творы ніжняга паверха размясцілі ў сярэдзіне верхняй залы (напрыклад, у адсеках, змадэляваных са шчытоў), выстаўка толькі б выйграла.

Робім першыя здагадкі і адразу спрабуем іх аналізаваць.

...Сумяшчэння твораў з дзвюх залаў у адну не зрабілі, бо трэба было размеркаваць наяўную колькасць карцін па ўсім Палацы? Наўрад ці. Жывапісцаў у нас процьма.

...У гэтым палягае канцэпцыя арганізатараў выставы? Тады, мабыць, адразу яна не распазнаецца...

Спынімся на меркаванні, што трактоўка выставачнай прасторы «Праекта» — гэта частка (верагодна — вызначальная) канцэптуальнай задумы, і варта шукаць «разынку», іншымі словамі — экспазіцыйную інтрыгу, ідэю, канцэпцыю, абяцаныя пры ўваходзе ў галерэю.

Першае, што кінулася ў вочы, — адмова ад камерных павільёнаў, якія заўжды выбудоўваліся пры экспанаванні станковых карцін. Гэта традыцыйная тутэйшая практыка: з вялікіх шчытоў ствараць міні-залы. Апрыёры станковы жывапіс патрабуе камернасці, ён арыентаваны на ўспрыманне з двух-трох крокаў, у гэтым яго прынцыповае адрозненне ад манументальнага. За выключэннем карцін, прысвечаных эпахальным падзеям гісторыі і культуры народа і разлічаных на экспанаванне ў прэзентабельных прасторных залах. Такія прыклады адзінкавыя. І зусім не многія станкавісты здатныя на падобныя манеўры.

Гэтак было ў беларускай выставачнай практыцы ажно да 1970-х гадоў мінулага стагоддзя. Потым тэндэнцыі рэзка пачалі мяняцца. Тое было звязана з пашырэннем і ўсталяваннем мастацтва суровага стылю, калі маштабнымі па памерах, манументальнымі па гучанні жывапіснымі палотнамі мастакі сцвярджалі героіку беларускага народа ў часы Вялікай Айчыннай. Менавіта манументальнасцю вобразаў і велізарнасцю палотнаў беларускі суровы стыль адрозніваўся ад расійскага. Тады на прасторах Савецкага Саюза загаварылі пра феномен адметнай школы. У адпаведнасці з дактрынай праз мастацтва ўвекавечваць перамогу народа, ствараць яе велічны вобраз адбылося зліццё двух відаў жывапісу — станковага і манументальнага. На рэспубліканскіх выстаўках у плынь станкавістаў гарманічна ўлілося манументальнае мастацтва. Мастакі, чыёй прафесіяй быў роспіс экстэр'ераў і інтэр'ераў вялікіх будынкаў — Гаўрыла Вашчанка, Уладзімір Стальмашонак, Аляксандр Кішчанка, Май Данцыг і іншыя, — пераарыентаваліся на выставачную дзейнасць. Ніводная буйная рэспубліканская выстаўка не абыходзілася без іх карцін, тое ж можна сказаць і пра ўсесаюзныя. У іх з'явіліся паслядоўнікі. Дастаткова камерныя да гэтага часу ў асабістай творчасці Міхаіл Савіцкі, Віталь Цвірка, Леанід Шчамялёў, Пётра Свентахоўскі, Леанід Дударанка і іншыя перайначылі традыцыйныя прыёмы, утварыўшы індывідуальны сінтэз манументальнага і станковага жывапісу. Некаторыя з іх, да прыкладу, Савіцкі і Цвірка, сталі выразнымі лідарамі беларускага мастацтва суровага стылю, задаючы тон і вызначаючы тэндэнцыі.

Імкненне да манументалізацыі станковага жывапісу назіралася і ў наступных пакаленнях мастакоў: у 1970-я гады гэта Алесь Марачкін, Уладзімір Тоўсцік, Алесь Родзін, Рыгор Таболіч; у 1980-я — Галіна Туроўская, Юрый Піскун, Алег Мацievіч; у 1990-я — Пётр Багданаў, Ксенія Дзягілева, Таццяна Хвайніцкая...

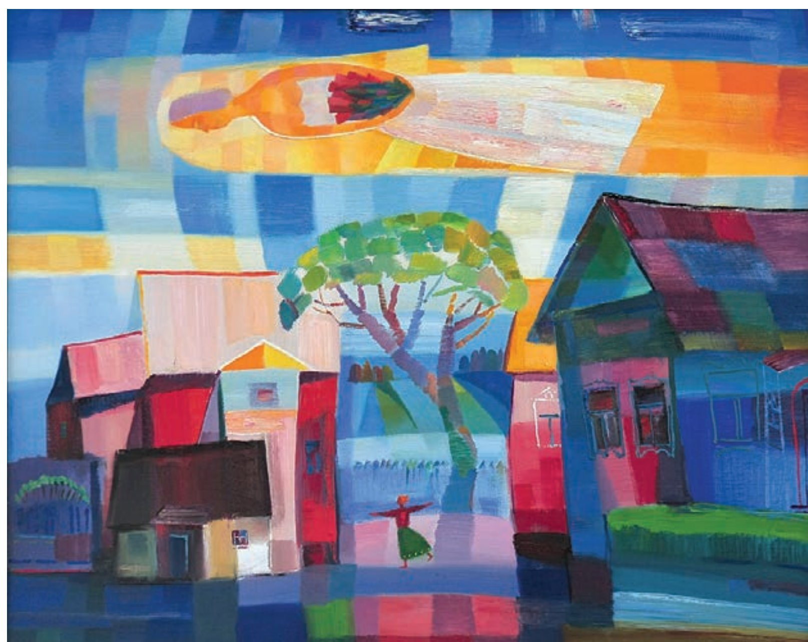
З таго часу жывапісцы-манументалісты і жывапісцы-станкавісты поруч асвойваюць прасторы нацыянальных выстаў, тэндэнцыя доўжыцца ў наступных пакаленнях. Вучні Гаўрыіла Вашчанкі, манументалісты па адукацыі Зоя Літвінава, Уладзімір Зінкевіч, Віктар Альшэўскі, Фелікс Янушкевіч, Алесь Ксяндзоў, Віктар Барабанцаў, Сяргей Крыштаповіч і іншыя — гаспадары выставачных залаў з 1980-х; ужо іх вучні або паслядоўнікі, таксама манументалісты Леанід Хобатаў, Юрый Несцярук, Пётр Русак, Андрэй Задорын, Генадзь Драздоў, Руслан Вашкевіч і яшчэ вельмі многія — у 1990-я...

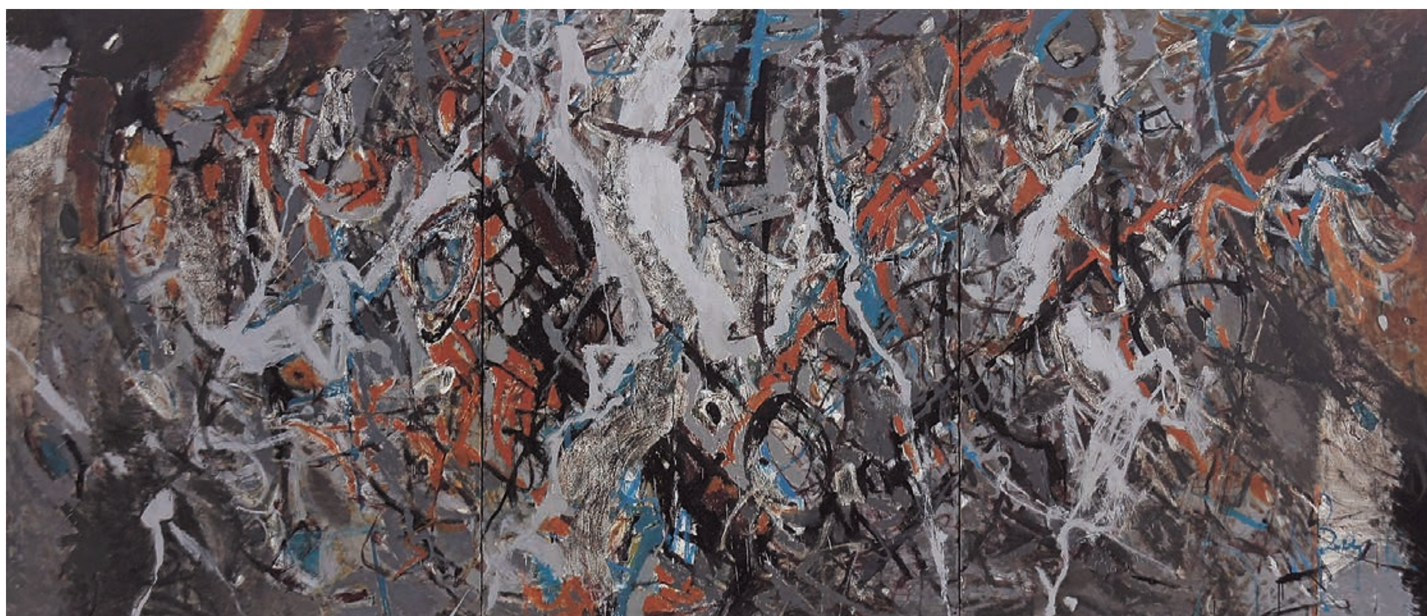
Уладзімір Кожух. Дзень памяці. Алей. 2009.
Руслан Вашкевіч. Дом з прывідам. Алей. 2012.
Зоя Літвінава. Рэальнасць пустэчы. Алей. 2011.
Мікалай Бушчык. Лета ў Альбярціне. Алей. 2010.
Анатоль Кузняцоў. Непрадбачанае развіццё падзей II. Алей. 2012.























Сваё жывапісныя палотны актыўна выстаўляюць графікі, інтэр'ершчыкі, скульптары, прыкладнікі, дызайнеры. Пры гэтым шэраг з іх прэтэндуе на лідарства ў станковым жывапісе. Згадаем некаторых...

Уладзімір Савіч. Вядучы прадстаўнік нацыянальнай школы графікі, лаўрэат разнастайных прэмій за дасягненні ў гэтым відзе выяўленчага мастацтва — і раптам... узнагароджанне Дзяржаўнай прэміяй Рэспублікі Беларусь 2008 года за серыю жывапісных палотнаў для залы ўрачыстых пасяджэнняў Гомельскага палацава-паркавага ансамбля, а пазней і персанальная выстаўка жывапісу ў Нацыянальным мастацкім з нагоды 60-годдзя.

Скульптар Аляксандр Шатэрнік апошнія дзесяць год ладзіць персанальныя выставы жывапісу ў нашай краіне і за яе межамі.

Георгій Паплаўскі, які мае безліч ганаровых званняў у якасці графіка, нечакана становіцца аўтарам маштабных жывапісных палотнаў на гістарычную тэму.

Нарэшце, прыклад з выставы «Праект» — палотны Зоі Літвінавай. Яе карціны «Застылае ў нерухомым» (2001), «Фальклорны матыў» (2010) і «Рэальнасць пустэчы» (2011), якія нервам яскравага, незабыўнага ўражання электрызавалі гледача ў вялікай зале, выдатны доказ таго, што мастак-манументаліст па адукацыі і прызванні здатны падабраць з калекцыі ўласных твораў карціны для любой выставачнай прасторы.

Другі прыклад — працы Анатоля Кузняцова «Непрадбачанае развіццё падзеяў І» і «Непрадбачанае развіццё падзеяў ІІ» (2012). Дадзеная выстава, здаецца, для яго і пра яго. Карціны мастака на авансцэне — на самых пачэсных і вызначальных месцах. Яны здатныя «задавіць» любы твор побач з сабой. Хіба што карціны Зоі Літвінавай, без розніцы — малыя ці вялікія памерам, могуць з ім канкурыраваць, таму іх і рызыкнулі экспанаваць у непасрэднай набліжанасці да «монстраў» гігантаманіі. Што атрымліваецца: гіганцкія карціны былі перамешчаны з персанальнай выставы Кузняцова (праходзіла ў гэтай жа зале Палаца мастацтваў у лістападзе 2012) у прастору featureнакаліберных, featureнамаштабных жывапісных палотнаў. Ніхто не сумняваецца ў вартасці і адметнасці новага этапу творчасці Анатоля. Безумоўна, яго мастацтва — асаблівая старонка беларускай культуры. Але чаму пад колы гэтаму лакаматыву без усялякай аглядкі кінуты пошукі, вынаходкі і дасягненні іншых? Калі б у зале з'явіліся малыя выставачныя павільёны, карціны Кузняцова значна б прайгралі праз пафаснасць свайго гучання. Становіцца зразумелым, чаму шэраг жывапісцаў, што звычайна не прапускаюць магчымасці выставіцца на такога ўзроўню і маштабу рэспубліканскай выставе, у дадзеным выпадку ўстрымаліся ад удзелу.

Разгледзім удзел у «Праекце» мастака з іншага цэха — графіка Сафіі Піскун. Ад яе кампазіцый заўжды чакаеш адкрыццяў — цікавай тэмы, свежай думкі, пранікнёных вобразаў. Гэтым разам творца зноў здзівіла — жывапісам. Карціна «Водар лілеі» (2008) — і аўтапартрэт, і пасыл у прастору мастацкіх вобразаў, пошукаў і інтарэсаў не толькі яе асабіста, але і ўсёй вялікай сям'і — творчага клана мастакоў Піскуноў. Колькі зроблена найперш бацькамі, а пасля і таленавітымі дочкамі ў справе рэканструкцыі гістарычнага касцюма беларусаў, у трансляцыі праз вобразы жывапісу і графікі ўнікальных ведаў і адчування індывідуальнай выразнасці нашай этнакультуры! І новы твор Сафіі пра гэта. Аўтар спалучае ў невялікім палатне два светы. На першым плане — сама гісторыя ў вобразе юнака шляхецкага саслоўя, што стаіць у роздуме... над лёсам народа? Тканіны дэкарацый над ім няўлоўна нагадваюць сармацкі партрэт, дзе па законах класіцызму рэчы, адзенне і атрыбуты характарызуюць чалавека. Адначасна мастачка гаворыць нам, што прадстаўляе свет тэатральных дзеянняў, дзе паўстаюць адноўленыя вобразы малавядомай, рэканструяванай гісторыі айчыны. Прысутны ў карціне вобраз самой Сафіі паказвае, што яна як творца з'яўляецца часткай амаль сакральнага дзеяння, якое здзяйсняе кожны мастак, вяртаючы беларусам іх мінулае. Творца, як і аўтарка гэтай карціны, заўжды на другім плане. Наперадзе — крок у вечнасць.

У рамцы выставачнай прасторы манументальнаму і класічнаму жывапісу становіцца цесна... На афішы выставы багетная акантоўка атрымалася пустой усярэдзіне. Вядома, аўтар рэкламнага плаката меў на ўвазе нешта іншае, тым не менш метафара аказалася праўдзівай. Усё большую моц у жывапісе набываюць тэндэнцыі фармальнага, абстрагаванага мастацтва, да якога асабліва здатныя дызайнеры, манументалісты, прыкладнікі, скульптары — іх вучылі мысліць знакамі, апеляваць катэгорыямі прасторавай эстэтыкі. Маштабнае станковае мастацтва выцясняе класічны станковы жывапіс, які ўсё ж выжывае, мае адметных аўтараў і па-ранейшаму запатрабаваны на рынках мастацтва — на перыферыі, у другасных па значэнні выставачных залах і гарадах краіны. Часам падобнае адбываецца натуральна, а іншым разам знарок, але ўсё болей і болей актыўна. Паўстае пытанне: ці не пара браць класічных станкавістаў і іх творчасць пад дзяржаўную абарону як рарытэты айчыннай культуры, якім пагражае знішчэнне?..

Даследуючы прасторы выставы «Праект», працягваю шукаць яе канцэптуальны пачатак. Знаходжу дзіўныя рэчы...

Поруч з сучаснай па манеры выканання карцінай Васіля Сумарава «Блакітная веранда» (2009) выстаўлены зусім інакш напісаны яго твор «Гарачы дзень.Трэнаж пажарных» (2009), які стылістычна — колеравымі прыярытэтамі, пластыкай жывапісу, дэкларацыйнасцю тэмы геранчнай прафесіі — выпадае з кантэксту сённяшняй творчасці вядомага мастака і больш нагадвае яго карціны эпохі суровага стылю, такія як «Хімзавод», «Свята на трактарным пасёлку»... Для сучаснага Сумарава характэрныя камернасць сюжэтаў, колеравыя медытацыі, мяккая пластыка малюнка і... абсалютная адсутнасць дэкларацыйнасці. Ствараецца ўражанне, што незавершанае дзясяткі год таму палатно было выцягнута з запаснікоў, спехам дапісана і прадстаўлена як праца апошняга часу.

Падобнае можна сказаць пра карціну Міколы Кірэева «Мікола Селяшчук» (2013) — свайго кшталту «палтэргейст» з карціны гэтага ж мастака пра Каляды ў Заслаўі 1980-х гадоў. Быццам вобраз шануемага намі Міколы, як аплікацыю, перанеслі ў сучасны твор з мінулага стагоддзя, з прамінулай эпохі, з зусім іншага, ранняга жывапісу Кірэева, дзе панавалі фігуратыўнасць і адносная жарсткаватасць жывапіснай манеры.

Чым растлумачыць гэткія эксперыменты двух адметных беларускіх жывапісцаў у бок рэміксаў паводле сваіх даўніх твораў? У любым выпадку, гэта выглядае адной з няўдалых адметнасцей, дакладней — парадоксаў выставы жывапісу «Праект». Хоць на выставе прадстаўлены і адваротныя — станоўчыя — парадоксы. Уразілі амаль усе палотны Міколы Бушчыка. Здавалася б, гэты «аксакал» жывапісу Беларусі ўжо не здольны здзіўляць, а такое здарылася. Карціна «Лета ў Альбярціне» (2010) заварожвае ўзнёсласцю сюжэта, нестандартнасцю кампазіцыйнага рашэння, свежасцю мастакоўскага бачання. Выява дзяўчыны з букетам кветак, што лёгкай хмаркай пралятае над прамытай веснавымі дажджамі вёсачкай, успрымаецца як Боскі знак.

У астатнім выстава шараговая: крыху болей, крыху меней удалыя творы, у якіх не адчуваецца ні прагі мастакоў да адметных творчых эксперыментаў, ні жадання ўразіць, зачапіць, што калісьці — у эпоху Міколы Селешчука — было завядзёнкай у залах гэтага ж Палаца. ■

Васіль Касцючэнка. Рэха горада. Алей. 2013.

Аляксандр Ксяндзоў. Night City. Алей. 2011.

Васіль Сумараў. Гарачы дзень. Трэнаж пажарных. Алей. 2009.

Марыя Таболіч. Крышталёвыя мелодыі. Алей. 2001.

Віталь Герасімаў. Дрэва І. Змешаная тэхніка. 2008–2010.

Валянцін Губараў. Місію можна выканаць. Алей. 2013.

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА

І партрэт, і драма

Былыя і новыя алгарытмы «Белвідэацэнтра»

Стварэнне ў красавіку 1989 года аўтаномнай ад «Беларусьфільма» студыі па вытворчасці дакументалістыкі адпавядала рознамаштабным, як цяпер кажуць, выклікам. Такім чынам уладжваліся празаічныя праблемы, паскараўся тэхналагічны прагрэс, задавольваліся мастацкія амбіцыі. У выніку пашыралася працоўнае поле фільммэйкераў, адкрываліся эстэтычныя рэсурсы відэамовы. Урэшце ўсе гэта аб'ядноўвалася, каб стварыць унікальны экранны архіў — спадчыну беларускай культуры ў яе аўтэнтычным і прафесійным вымярэнні.

За першыя дзесяць год існавання цэнтра склалася відэатэка з 355 фільмаў пра гарады і мястэчкі, прыроду і дойлідства, этнічна-фальклорныя рарытэты, а яшчэ пра пісьменнікаў, кампазітараў, мастакоў, рэжысёраў. Ды наогул пра чалавека, які культуру стварае і культурай ствараецца. Як сказаў паэт Арсеній Таркоўскі, «на кожны гук ёсць рэха на зямлі». Дарэчы, у 1997 годзе гэты радок стаў назвай фільма Міхаіла Жданоўскага, дзе экранны партрэт дырыжора Уладзіміра Перліна прадстаўлены ў форме маналога героя.

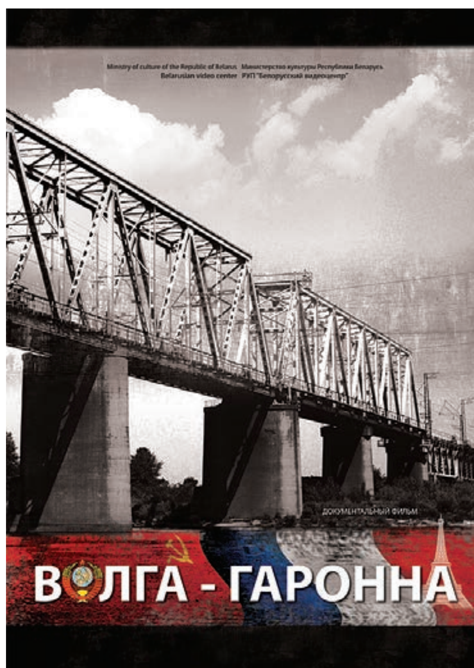
Наогул фільм-партрэт з'яўляецца дамінуючым жанрам дакументалістыкі. У адрозненне ад жывапісу, напрыклад, экран прэзентуе чалавека апавядальна — ці гартае старонкі яго лёсу, ці паглыбляецца ў нетры ягонай душы. Тут магчымыя варыяцыі — ад параднай, калі герой фільма ўзводзіцца аўтарамі на своеасаблівы п'едэстал, а яго творчыя здабыткі разглядаюцца як «трыумфальнае шэсце», — да інтымнай, што дазваляе ўбачыць аголенай натуру чалавека ў момант душэўнага, псіхалагічнага надлому.

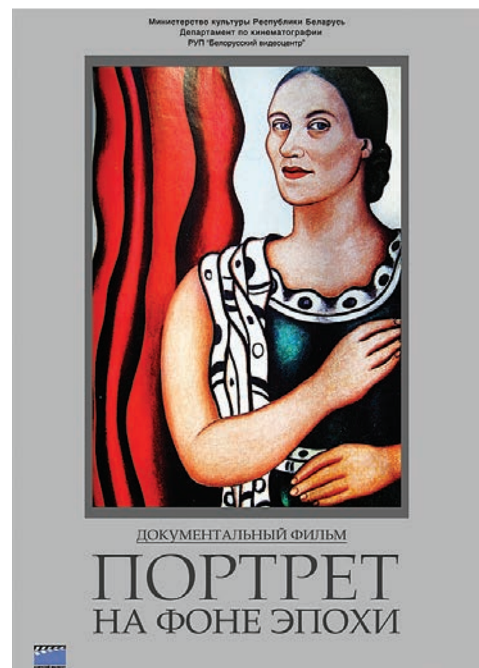
Рэжысёры «Белвідэацэнтра» шукалі стылявыя параметры па ўсім гэтым спектры. Асаблівую гучнасць набылі на экране творчыя асобы — шматлікія пратаганісты нашай культуры: Янка Купала («Знойдзеш айчызну блізка», рэжысёр Міхаіл Якжэн), Васіль Быкаў («Васіль Быкаў. Праўдай адзінай», рэжысёр Валерый Каралёў), Пімен Панчанка («Што ў Пімене табе маім?», рэжысёр Галіна Адамовіч), Анатоль Багатыроў («Душа мая, элізіум цяней», рэжысёр Сяргей Галавецкі), Валерый Раеўскі («Мастак, які малюе на зямлі», рэжысёр Сяргей Кацьер), Аляксандра Клімава («Апошні спектакль», рэжысёр Аляксандр Карпаў-малодшы)... Усіх не пералічыць.

«Белвідэацэнтр» быў і майстэрняй па ўдасканаленні прафесійных навыкаў, і эксперыментальнай лабараторыяй для рэжысёраў з «Беларусьфільма» і «Тэлефільма». Тут вывучалі формулы рэкламных ролікаў, граматыку музычных відэакліпаў, мастацка-камунікатыўныя стандарты дакументальнай драмы (дылогія «Беларусь на крыжы стагоддзяў», рэжысёр Віктар Шавялевіч), зрэдку нават здымалі іграўыя кароткаметражкі («Салдацкі блюз», рэжысёр Ігар Чацверыкоў). «Белвідэацэнтр» прыняў на сябе функцыю па рэпрадуктаванні твораў тэатральнага мастацтва — відэазапіс балетаў «Карміна Бурана», «Жарсці (Рагнеда)», «Спартак» (рэжысёр Віктар Шавялевіч), «Дон Кіхот», «Кармэн-сюіта» (рэжысёр Генадзь

Постары фільмаў «Белвідэацэнтра».







Нікалаеў), драматычных спектакляў «Тутэйшыя» (рэжысёр Віктар Шавялевіч) «Мілы лгун» (рэжысёр Сяргей Агеенка), «На залатым возеры» (рэжысёр Аляксандр Карпаў-малодшы), «Звон — не малітва» (рэжысёр Таццяна Кіракозава).

Такая шматвектарная практыка «Белвідэацэнтра» падтрымлівалася дзяржавай, што дазваляла ігнараваць фінансавую логіку рынку. Працытую тагачаснага дырэктара Івана Колба: «Немагчыма скласці бізнес-план, арыентаваны на вяртанне сродкаў, якія выдаткоўваюцца на вытворчасць культурнай спадчыны... Арыфметыцы мастацтва не падуладнае». Тэза гэтая дэкларавалася ўжо на пачатку 2000-х гадоў, калі ўся экранная культура пачала прыстасоўвацца да жорсткіх законаў індустрыі. Сімвалічна супала, што ў другой палове «нулявых» установа з назвай «Белвідэацэнтр» пачала набліжацца да кропкі «Zero».

Напрацаваныя алгарытмы страцілі актуальнасць. Класічная формула «тавар — грошы — тавар» ніяк не замацоўвалася ў штодзённым вопыце. Фільмы прадаваліся з вялікай цяжкасцю, імкліва павялічваўся шлейф запазычанасцей. Акрамя таго, тэхналогія відэа саступіла дыгітальнай, што зруйнавала апазнавальныя межы вытворчасці ў кіно наогул. Лічба пачала вызначаць не толькі бюджэт экраннага артэфакта, але таксама будову вобразнага маўлення і аўдыявізуальнага пісьма рэжысёраў. Пачалася новая эра, а з ёй — першы маштабны крызіс «Белвідэацэнтра». Выцягваць установу на вялікія маркетынгавыя воды пагадзіўся Юрый Ігруша. Гэтая «бурлацкая справа» не была лёгкай ні для яго асабіста, ні для калектыву.

Прайшло два гады. Відавочная страта, панесеная «Белвідэацэнтрам», — майстэрства рэдактуры. На гэтую акалічнасць звяртаюць увагу ўсе крытыкі. Адсюль фактаграфічныя недакладнасці і стылістычныя недарэчнасці апрацоўкі экраннага матэрыялу. Але паралельна з'явіліся пазітыўныя прыкметы сталення і адаптацыі ў новых рынкавых і сацыякультурных умовах.

Стратэгія Юрыя Ігрушы скіравана на ўзаемападпарадкоўванне, здавалася б, несумяшчальнага: на развіццё прыбытковай індустрыі і пашырэнне мастацкай платформы. Першы вектар адлюстроўвае «спажывецкі» статус экраннай прадукцыі, што вымяраецца касай. Другі вектар вызначае выхад на трывалы мастацкі ўзровень і адпаведныя фестывальныя пляцоўкі як у межах конкурсаў, так і пітчынгаў. Інтэгратыўны фактар гэтага няпростага злучэння — дакладнае прафесійнае веданне рынкавай ды фестывальнай кан'юнктуры (нарэшце, зрабілася зразумелай пазітыўная канатацыя гэтага слова), што вядзе да выпрацоўкі адэкватных мадэляў уласнай ды сумеснай прадукцыі.

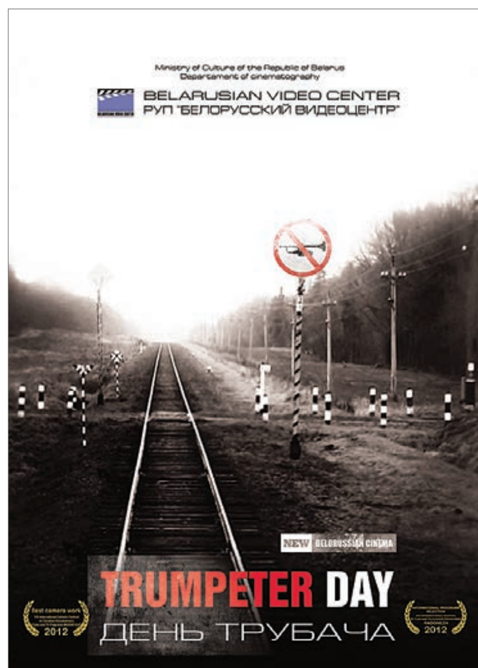
Менавіта ў такой сістэме каардынат трэба разглядаць найноўшыя артэфакты «Беларускага відэацэнтра». На агульным, так бы мовіць, справаздачным узроўні яго стан падаецца аптымістычным. Продаж дыскаў наблізіўся да паўтара дзясятка тысяч. Адладжаны сучасны прамоўтарскі механізм — «відэа па запыце» (13 тысяч праглядаў). Сур'ёзна ўзмоцнены рэкламна-іміджавы рэсурс: выраб постараў фільмаў са знакавай іканаграфіяй, вялікія прэм'еры ў кінатэатры, праграмныя паказы для журналістаў і кіназнаўцаў. Увогуле на рахунку цэнтра за 2012 год дадалося больш мільярда рублёў пазабюджэтных сродкаў. І гэта не толькі «падушка бяспекі», але прастора для эстэтычных эксперыментаў.

З трыццаці чатырох фільмаў (без ролікаў сацыяльнай рэкламы), знятых за мінулы год, большасць звыкла складаюць культурна-асветніцкія. Тут не варта чакаць навацый у галіне формы, нават калі фільм стварае вопытны прафесіянал. Тыповы прыклад — «Янка Купала. Я адплаціў народу» (2012) Сяргея Лук'янчыкава: звычайны пункцір біяграфіі паэта з пералікам хрэстаматыйных фактаў, украпваннем хронікі ды цытаваннем вершаў.

Той жа падыход выкарыстоўвае Галіна Нагаева ў фільме «Партрэт на фоне эпохі» (2012). Галоўная гераіня — вядомая мастачка Надзя Лежэ (Хадасевіч). Яе творчы шлях рэжысёр прасочвае ў храналагічнай паслядоўнасці жыццёвых падзей. У іх ліку — наведванне Надзяй Лежэ СССР у сярэдзіне 1970-х гадоў. І тут узнікае пэўная недарэчнасць, крыху блытаючы рухомыя межы беларускай культурнай прасторы. Доўгія фрагменты з агульнымі разважаннямі пра авангард Ірыны Антонавай (дырэктара Музея выяўленчага мастацтва ў Маскве) адкрываюць лакуны тэматычнай распрацоўкі экраннага матэрыялу. Аўтар сцэнарыя і рэжысёр «прайшла міма» Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі, сталыя супрацоўнікі якога маглі больш змястоўна распавесці пра візіты Надзі Лежэ менавіта ў Мінск.

Тыповым недахопам культасветніцкіх фільмаў «Белвідэацэнтра» з'яўляецца празмернасць мастацкіх прыёмаў, якія








«Волга-Гарона». Рэжысёр Уладзімір Казлоў. 2013.


«Скульптары. Сляды на асфальце». Рэжысёр Таццяна Краўчанка. 2012.

канкуруюць паміж сабой, замінаючы дакладнасці наратыву і прапарцыянальнасці кампазіцыі. Часам гэта супадае з няўменнем вызначыць ядро ці стрыжань, вакол якога павінна фарміравацца ўся драматургічная абалонка. Яскравым сведчаннем падобнага кшталту перагрузкі з'яўляецца фільм «Марк Шагал. Нерэальная рэчаіснасць» (2012). Рэжысёр Зоя Катовіч літаральна абрынула на экран лавіну пластычна-гукавых эцюдаў ды рэканструкцый. Тут ажываюць карціны Шагала, архіўныя фатаграфіі міксуюцца з інсцэнізацыямі, ігравыя дыялогі — з інтэрв'ю, маналогі сучасных дзеячаў культуры з закадравым тэкстам ад імя Шагала ў выкананні Ігара Сідорчыка…

Рэжысёр Настасся Мірашнічэнка зняла два фільмы з фантасмагарычным акцэнтам — «Легенды Нясвіжскага замка» (2012) і «Фаўст Радзівіла» (2012). Аднак дэклараваны намер — у першым выпадку — экранізаваць асобныя нясвіжскія паданні, а ў другім — распавесці пра містычны лёс оперы «Фаўст» Антонія Генрыха Радзівіла — не знайшоў адэкватнага экраннага ўвасаблення. Калажная стылістыка, калі згрувашчваюцца разнародныя элементы (інтэрв'ю, рэпартажныя здымкі, пастановачныя сцэны, відавыя кадры), перашкаджае стварэнню сапраўды загадкавай (энігматычнай) цэльнасці.

Нястройным па структуры атрымаўся фільм «Маналог. Леанід Левін» (2012) рэжысёра Андрэя Леўчыка. Сем аўтаномных раздзелаў (кожны са сваёй адмысловай назвай), эпілог і яшчэ пастскрыптум — занадта складаная ды няўстойлівая канструкцыя для экраннага 40-хвіліннага партрэта знакамітага архітэктара.

Больш зладжаным выглядае кароткае «даміно» з разваг маладых мастакоў (Канстанціна Селіханава, Аляксандра Шапо і Максіма Петруля) пра сябе і сучасную гарадскую скульптуру ў фільме «Скульптары. Сляды на асфальце» (2012) рэжысёра Таццяны Краўчанка. Стужка «Архітэктар Лангбард. Незапатрабаваны архіў» (2013) — упэўнены дэбютны крок Аляксандра Аляксеева. Рэжысёр быццам гартае лісты-партытуры з эскізамі Лангбарда, адкрываючы невядомыя штрыхі і нечаканыя адценні (тэмбры) строгіх вертыкальна-гарызантальных рытмаў «застылай музыкі» выбітнага дойліда.

Экалагічная тэматыка па-ранейшаму атаясамліваецца з імем Ігара Бышнёва. Унікальнае спалучэнне ў адной асобе навукоўца-арнітолага, аператара, сцэнарыста і рэжысёра стварыла сапраўдны тутэйшы феномен — дакументальнае фаўназнаўчае кіно. Героі яго новых фільмаў «Кавалеры рэк, лясоў і балот» (2012), «Сокал над горадам» (2012) — птушкі. Першы — з цыкла «Казкі прыроды» — у гумарыстычным ключы распавядае пра шлюбны перыяд крылатых. Другі рэпрэзентуе працэс адмысловага web-назірання за прыватным сямейным жыццём белага сокала-пустальгі на фасадзе Бернардынскага касцёла ў Гродне. Тут рэжысёр выкарыстоўвае магчымасці анлайн-трансляцыі не дзеля таго, каб абнавіць свой кінафармат атракцыёнам сучаснай сеткавай камунікацыі. Ігар Бышнёў імкнецца далучыць юзераў, якія трывала асталяваліся ў віртуальнай прасторы, да рэчаіснасці вітальнай. Адметнае экраннае «сола» Бышнёва, быццам чысты голас прыроды, здольнае пранікаць праз гул паўсядзённасці ў нашу тэхналагізаваную свядомасць.

Асобную групу склалі фільмы «Белвідэацэнтра», у якіх адчувальны патэнцыял вялікага кіно. Яго апірышчам з'яўляецца асоба рэальнага чалавека — тут і партрэт, і драма адначасова. І калі рэжысёр здолее адкрыць свайго героя для гледача, тады фільм станецца мастацкім творам. Гэта, безумоўна, спрошчана-абагульненая фармулёўка. Яшчэ вельмі істотна знайсці выразны ракурс (кропку погляду) ды збудаваць адпаведную архітэктоніку карціны. І каб загучала яна ў поліфаніі вобразнай тыпізацыі.

Прысутнасць унікальнага жаночага лёсу вызначыла глыбінную перспектыву трох фільмаў «Белвідэацэнтра». «Волга-Гарона» (2013) рэжысёра Уладзіміра Казлова прадстаўляе гераіню Ірыну, жыццёвая траекторыя якой пралягла над безданню. Яе маналогі — не споведзь і не скарга, але сціплы і надзіва акварэльны аповед пра сваю сям'ю рэпатрыянтаў, што напрыканцы 1940-х пераехала з Францыі ў СССР. Тады яна — малая дзяўчынка — апынулася ў іншым незразумелым свеце. Аднак боль укаранення ў чужую зямлю, культуру, ідэалогію не зруйнаваў яе лагоднай натуры, якая і зараз выпраменьвае любоў ды святло. Ірыне пашчасціла: рамантычная ілюзія Вяртання на радзіму, якую калісьці стварыў яе бацька (быў белагвардзеец і вязень ГУЛАГу), для дачкі здзейснілася ў поўнай меры — ад Волгі да Гароны. У сэрцы Ірыны, быццам гэтыя рэкі, зліліся дзве мовы і дзве краіны.

Мяккі мажор гераіні адцяняе мінор аўтара Уладзіміра Казлова — беларускага эмігранта 1990-х, які свабодна курсіруе паміж Мінскам і Парыжам. Толькі чамусьці самота ідзе за ім па пятах. Пры вонкавым фармальным падабенстве гэтыя дзве драматургічныя лініі фільма нераўназначныя — як жывапіс жыцця і графіка лёсу.

Да падобнай семантычнай формулы ў пэўнай ступені набліжаецца фільм рэжысёра Уладзіміра Цеслюка «Я шчаслівая!» (2012) — аптымістычная версія несакрушальнасці жыццёвай моцы, увасобленай у феномене «самостояния человека» (паводле слоў Пушкіна) — чэмпіёнкі Паралімпійскіх гульняў Людмілы Ваўчок. Далікатная пластыка кадра (ракурсы, планы, кампазіцыі) ссоўвае на перыферыю ўспрыняцця фізічныя абмежаванні гераіні. Вызначальнай цэнтраімклівай сілай фільма з'яўляюцца яе вочы — чыстыя, шчырыя. Бадай, толькі доўгі фінальны кадр з інвалідным крэслам, што нядбайна кінута на пустым беразе, — метафарычнае рэзюмэ схаванай ад чужых драмы пераадолення.

Рэжысёр Ігар Бышнёў у цэнтр сваёй стужкі «Дачка Прыпяці» (2012) паставіў 72-гадовую Кацярыну Панчэню з вёскі з сімвалічнай назвай Пагост. Яна стварыла жаночы этнаграфічны ансамбль і праз яго стала цікавай для кінематографіс-



«Туфлікі». Рэжысёр Канстанцін Фам. 2012.



«Дзень трубача». Рэжысёры Мікіта Пінігін, Сяргей Макараў. 2012.

таў. Асоба Кацярыны Панчэні яднае раздроблены экранны аповед, які складаецца са шматлікіх навел —доўгіх і кароткіх. Этнаграфічныя эпізоды (рытуалы, спевы) колькасна пераважваюць, так бы мовіць, жыццёва-быційныя. Аднак менавіта апошнія высвечваюць не толькі трагічныя перыпетыі лёсу галоўнай гераіні, але даюць падставу для дакументальнага кінарамана. У гэтым сэнсе ў самую сарцавіну трапіў дызайнер постара Аляксандр Аляксееў, запазычыўшы, здаецца, кадр Юрыя Марухіна са стужкі «Паводка»: самотнае каржакаватае дрэва на маленькай выспе паміж небам і вадой. А побач дадаў прамы сілуэт жанчыны.

Сапраўды, гераіня (мяркуючы па асобных фрагментах стужкі) — «дачка» Прыпяці, прыгожай у сваім бязмежжы ракі з суровым норавам, што ратуе і карае, дае ежу і забірае жыццё. Прыродная моц Кацярыны Панчэні таксама невычарпальная: быццам не было цяжкай сялянскай працы, пакутлівых тужлівых гадоў, трагічных страт (Прыпяць забрала двух сыноў)… А рукі вышывалі, а душа песняй ратавалася… Хацелася менавіта пра гэта фільм убачыць. Але рэжысёр, відавочна, арыентаваўся на жанравыя параметры этнакіно.

Шляхам паэтычнага дакументалізму пайшлі іншыя рэжысёры — пачатковец Мікіта Пінігін і наш выбітны майстар Віктар Аслюк. Кінаэсэ «Дзень трубача» (2012) створана рэжысёрам і аператарам Мікітам Пінігіным (сурэжысёр Сяргей Макараў) у чорна-белай гаме і вызначаецца рэльефнай, «адчувальнай» пластыкай кадра. Выхапленыя з патоку паўсядзённасці твары звычайных выпадковых людзей на экране раптам набываюць «вагу» ды самадастатковасць згодна з творчай формулай Інгмара Бергмана: галоўным у мастацтве кіно з'яўляецца твар чалавека.

Эпіграфам да фільма сталася фраза з «Гамлета»: «Мы ведаем, хто мы ёсць, але не знаем, кім можам быць», — якая задае інтанацыю недакладнасці, нераспазнавальнасці. Людзі проста чакаюць электрычку ці размаўляюць ні аб чым. Хтосьці дае ўрок музыкі, іншыя іграюць у мясцовым духавым аркестры. У гэтым аўдыявізуальным «свінгу» кожны можа прэтэндаваць на ролю пратаганіста фільма. Таму лінія галоўнага героя — маладога трубача — перарывістая і кансалідуецца толькі ў фінальным эпізодзе, калі ён апранае мундзір, узыходзіць на пажарную вежу і сігналам трубы абвяшчае поўдзень наваколлю Гародні. Такі драматургічны акорд стасуецца з логікай надзвычайнай падзеі, бо гэта апошні дзень, і знакавы голас трубы больш не патрэбны гораду.

Экраннае палатно Віктара Аслюка «Цяпло» (2012) прадстаўляе групавы партрэт рабочых у інтэр'еры Смілавіцкай лямцавай фабрыкі. Карціна арыентавана на статычную рэпрэзентацыю — быццам фрэска. Шэрае разгарачанапульсуючае «чэрава» завода інкарпаравана ў «белую цішу» застылага марознага пейзажу, які абрамляе фільм. Драматургія карціны падпарадкавана традыцыйнаму лінейнаму прынцыпу: эпізоды скампанаваны адпаведна логіцы творчага працэсу — ад пачатковага этапу прадзімання воўны да складзіравання зробленых валёнак. Хоць насамрэч усе гэтыя фазы «фабрычнага дзеяння» адбываюцца сімультанна. Такая тэмпаральная дыспазіцыя дазваляе рэжысёру ствараць шматузроўневую мастацкую канструкцыю. Тут месца падзеі (цэх быццам з дагістарычный эпохі) ператвараецца ў экзістэнцыяльную прастору маўклівага Чалавека.

Бляклы каларыт, ляск старых машын, туман з лямцавага пылу, задушлівая вільготнасць складаюць замкнуты свет, дзе пластыка нямых твараў і аднастайная маторыка рухаў, па сутнасці, «спрасоўваюцца» ў Жыццё. Кульмінацыяй гэтага іншасказання служыць амаль бергманаўскі кадр, дзе твары дзвюх розных па ўзросце жанчын кампазіцыйна сумяшчаюцца — семантычна атаясамліваюцца. Гэта ўздымае вобразную семантыку фільма на ўзровень сімволіка-метафарычнага «надтэксту»: час — быццам імгненне… І жыццё-імгненне — як скаванае стальнымі наручнікамі руціны Цяпло.

Аператар Анатоль Казазаеў камерай-пэндзлем таксама арганічна прыўносіць у кадр «зззяючую немату існасці», што вызначае мову і сэнс жывапісу. Дакладней — іканапісу. Невыпадкова карціна «Цяпло» атрымала Гран-пры X Міжнароднага фестывалю аўдыявізуальнага мастацтва «Black & White» (Партугалія) і прэмію ў намінацыі «Лепшая аператарская работа» на Міжнародным фестывалі дакументальнага кіно «Хранограф» (Малдова).

У фестывальны марафон уцягнута і стужка «Туфлікі» (2012). Аўтар сцэнарыя і рэжысёр Канстанцін Фам распрацоўвае тэму Халакосту ў абсалютна незвычайным для «Белвідэацэнтра» фармаце. Гэта ігравы кароткаметражны паэтыка-алегарычны фільм, дзе праз «харэаграфію» абутку рэпрэзентуецца агульнавядомая чалавечая трагедыя. «Туфлікі» — першая навела з цыкла «Сведкі». На пітчынгу ў межах XXXV Маскоўскага МКФ (чэрвень 2013) «Белвідэацэнтр» ужо атрымаў падтрымку праекта па стварэнні другой навелы — «Брут» — з гэтай жа серыі кароткіх фільмаў.

За мінулы год «Белвідэацэнтр» браў удзел у 120 міжнародных фестывалях і сабраў каля 50 узнагарод і дыпломаў за свае экранныя артэфакты. Заснаваная на трывалай прафесійнай кампетэнтнасці «стратэгія Ігрушы» дае плён. Ён — суаўтар сцэнарыяў і прадзюсар некаторых адметных карцін — гасцінна адчыняе дзверы і для дэбютантаў, і для вядучых майстроў. Толькі б фільммэйкеры не ўспрымалі «Белвідэацэнтр» як падсобны цэх, дзе, мякка кажучы, можна прабавіць творчы прастой. І толькі б часцей здымалі фільмы па-беларуску. ■

P.S. Калі матэрыял рыхтаваўся да друку, стала вядома, што да канца 2013 года «Белвідэацэнтр» плануецца далучыць да Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм». Пра гэта паведаміў міністр культуры Барыс Святлоў падчас анлайн-канферэнцыі на сайце БЕЛТА. Пажадаем супрацоўнікам «Белвідэацэнтра» плёну і яркіх творчых вынікаў у межах новай структуры.

За межы зямнога

Іван Міско пра космас і лёс

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Скульптар Іван Міско — постаць легендарная. Працаваў рэстаўратарам і мастаком-афармляльнікам у мінскім Мастацкім музеі, скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут. Усё жыццё працягвае дасканаліць пластычнае майстэрства. Захапленне тэмай космасу прывяло Івана Міско да стварэння цэлай галерэі партрэтаў касманаўтаў (варта толькі ўбачыць на люстэрку ў майстэрні аўтографы тых, хто паслужыў мадэлямі, каб зразумець маштаб усёй дзеі), ён жа — аўтар шэрагу помнікаў і памятных знакаў на вуліцах гарадоў у Беларусі, Расіі, Германіі і Ліване. Сярод помнікаў, што стаяць на роднай зямлі, найбольш значныя — Маці-патрыёткі Анастасіі Купрыянавай у Жодзіне, Максіму Горкаму ў Цэнтральным дзіцячым парку Мінска (абодва — у супрацоўніцтве са скульптарамі Мікалаем Рыжанковым і Андрэем Заспіцкім і архітэктарам Алегам Трафімчуком), Ільі Рэпіну ў Здраўнёве. Аўтар бюстаў Пятра Клімука (у Брэсце і ў Тамашоўцы) і Уладзіміра Кавалёнка (у Крупках).

Іван Міско — народны мастак, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР, мае Ганаровую грамату Вярхоўнага Савета БССР і медаль Францыска Скарыны, з'яўляецца намінантам на прэмію Саюзнай дзяржавы…



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Віншую з адкрыццём выставы ў Нацыянальным мастацкім музеі. У невялікім памяшканні здолела змясціцца значная колькасць творчых прац — у праектах, фотаздымках і рэалізацыях…

— Дванаццатага красавіка наступнага года мне даюць для ўласнай экспазіцыі вялікую залу ў галерэі Міхаіла Савіцкага — там будзе больш поўны агляд, а тут я сабраў толькі частку твораў па касманаўтыцы. Да Мастацкага музея маю асаблівы сентымент — гэта мая маладосць. У 1957 годзе я быў у шэрагу яго першых супрацоўнікаў. Там ляпіў пад гукі жалобнай музыкі скульптурны партрэт Юрыя Гагарына, эцюд будучага скульптурнага бюста Пятра Клімука. І разам з Аленай Аладавай мы пастаянна ездзілі ў Ленінград і Маскву — збіралі калекцыю для музея.

Тыя легендарныя рэйды… Якія ўспаміны пра Аладаву засталіся?

— Самыя лепшыя. Дзякуючы ёй я паступіў у тэатральна-мастацкі інстытут: вечарам працаваў, а ўдзень хадзіў на заняткі — з дазволу міністра культуры Юрыя Міхневіча. Праз дваццаць гадоў выканаў праект помніка Маці-патрыётцы для Жодзіна і атрымаў вось гэту майстэрню. Высокая столь, голыя сцены… Яшчэ падумаў: чым жа такую прастору запоўню? Сёння я падараваў студыю гораду, гэта ўжо — музей-майстэрня Івана Міско. І тут жа мне пазіраваў Пётр Клімук, я ляпіў яго бюст для ўсталявання на радзіме.

Чаму космас стаў вашай асноўнай тэмай?

— Палёт Юрыя Гагарына даў моцны штуршок — і ў творчасці таксама. Было адчуванне выхаду за межы. Пазнанне нязведанага. Нават у стасунках з касманаўтамі атрымліваеш нейкую падзарадку.

Мае курсавыя работы ўжо былі на тэму космасу, і хоць людзі яшчэ не лёталі, мяне захаплялі спадарожнікі. Пасля Пётр Клімук запрасіў мяне ў Зорны гарадок. Я ўдзельнічаў у праграме «Інтэркосмас», сустракаўся з усімі касманаўтамі і ляпіў іх — ці да палёту, ці ў першыя месяцы пасля палёту.

Гэта была замова?

— Не, толькі маё асабістае жаданне. Дарогу туды мне праклаў Пётр Клімук, пасля — Уладзімір Кавалёнак, пасля — сям'я Гагарыных. Маці Юрыя, Ганна Цімафееўна, больш за дваццаць разоў была ў маёй майстэрні. Я ведаю ўсіх касманаўтаў, хто лётаў па праграме «Інтэркосмас», мяне нават запрашалі на міжнародныя кангрэсы па касманаўтыцы.

Касманаўт — асаблівы склад характару, адметны тыпаж… Якія рысы ім уласцівы?

— Яны ўсе імкнуцца быць падобнымі да Гагарына. І ўсмешкай, і дабрынёй, і нават прычоскай. Ёсць у іх такая традыцыя: перад палётам трэба прыехаць на радзіму Юрыя Аляксеевіча — у вёску Клушына — і выпіць вады з калодзежа каля яго дома.

Не так лёгка стаць адным з іх. Такія выдатныя традыцыі, павага адзін да аднаго! І з псіхікай усё ў парадку… У іх шмат таго, чаго няма ў нас — простых людзей, бо яны жывуць не звыклым зямным жыццём, а — Вышынёй. Будучым. Я б яшчэ дадаў: гэта паддоследныя істоты. Аднойчы задаў такое пытанне Кавалёнку: «Уладзімір Васільевіч, ці ёсць гарантыя, што ты вернешся?» Ён адказаў: «Якая гарантыя? І гэта вельмі ганаровая смерць». А якая мужнасць — паўгода правесці ў ізаляцыі: не адчыніш дзверы, не выйдзеш у краму… Побач напарнік, а гэта — прывыканне да чужога паху, да поту, праверка на сумяшчальнасць. Клімук казаў, што калі ў цябе на зямлі хоць крыху нервы не ў парадку, то ў космасе — гэта ўзрыўчатка.

Ёсць у мяне задума: у Мінску на вуліцы Касманаўтаў вырашыў зрабіць рэльеф на тарцовую сценку з касмічнымі зоркамі і з выявамі Пятра Клімука, Уладзіміра Кавалёнка і Алега Навіцкага. Ідзе размова пра алею, дзе касманаўты будуць садзіць дрэвы. Увогуле, скульптурных ідэй у мяне шмат: паставіць бюст Казіміру Семяновічу — вынаходніку прататыпа шматступеньчатай ракеты, які жыў у сямнаццатым стагоддзі. І Надзі Хадасевіч-Лежэ на яе радзіме — у вёсцы Асецішчы Віцебскай вобласці.

Раскажыце пра сустрэчу з Надзяй Лежэ.

— Я тады працаваў у музеі, і Алена Васільеўна Аладава сказала, што прыязджае мадам Лежэ. І разам з міністрам культуры мы паехалі ў аэрапорт. Самалёт прызямліўся, ідзем да трапа, і раптам некаму прыходзіць думка, што ніхто ж не ведае французскай мовы — баяліся, што яна забылася сваю, беларускую. Яна сыходзіць з трапа і кажа: «Здравствуйте». Усе ўздыхнулі з палёгкай.

На рускай мове размаўляла?

— Не, на такой руска-беларускай трасянцы. Я быў яе ад'ютантам: насіў шубу ці паліто. А аднойчы ўзяў пластылін і зрабіў эцюд з натуры. Яна мяне запрашала ў Францыю, але я быў сакратаром партарганізацыі і таму не пусцілі. Страшэнна



шкадую. Мне хочацца аддзячыць ёй і паставіць бронзавую постаць.

Яна ж была ўжо немаладая. Якой запомнілася?

— Так, гадоў шасцідзесяці. Простая, але вельмі прыгожая. Я шмат яе фатаграфаваў. Паводзіла сябе вельмі вольна. Адчувалася, што школа выхавання высокая. І школа жыцця: у 14 гадоў з'ехала з Беларусі — спачатку ў Польшчу, пасля ў Францыю, дзе выйшла замуж за Фернана Лежэ. Яна падаравала Аладавай шмат кніг і гіпсавых адлівак сусветных шэдэўраў, але Алена Васільеўна нічога дадому не занесла, усе ўнікальныя рэчы аддала музею. Гэта цяпер ляжыць у фондах. Цікава было б зрабіць экспазіцыю падарункаў мадам Лежэ.

Я адчуваў сябе маленькім хлопчыкам, якому дазволілі насіць яе шлейф. Яна пастаянна пераапраналася — то горача, то холадна ёй было. Прыехалі яе родзічы, яна іх адчытвала: маўляў, сонныя вы нейкія, на работу ходзіце як хочаце. «А я — багаты чалавек, я кожны дзень працую, таму што вакол мяне мільярдэры, якія ў любы момант могуць усё скупіць».

Страшэнна любіла сушаныя баравікі. І Аладава перад яе прыездам назапашвала іх у вялікай колькасці.

Адчувала нейкую настальгію па радзіме?

— Так. Калі яна памерла, ішла размова пра тое, каб пахаваць яе ў Беларусі. Чаму гэтага не адбылося? Гатэль, дзе яна жыла, быў побач з Палацам спорту, і ў яе з'явілася ідэя: на казырку будынка размясціць мазаіку Фернана Лежэ. Зрабіла праект, прывезла ў ЦК і прапанавала аплаціць усе выдаткі. Ніхто не сказаў «не», але не сказалі і «так». Вось бы вярнуцца да гэтай ідэі! Я стараюся ўсе запаветы выконваць, выканаў просьбу Ганны Гагарынай — зрабіў скульптурны партрэт сына для яго радзімы. Але як жа быць з задумай Надзі Лежэ? Выдатная была б памяць пра яе...

Эскізы знайсці рэальна?

— Так, рэальна.

Космас асноўная, але не адзіная ваша тэма. Вы часта звяртаецеся да вобразаў гістарычных герояў...

— Усё залежыць ад замовы, а замову шукаеш сам. Вось зараз, напрыклад, мы разам з Аляксандрам Фінскім выйгралі конкурс і будзем рабіць помнік Максіму Танку ў Мядзелі.

Калі працуеце над гістарычнымі постацямі, стылізуеце іх вобразы пад эпоху?

— Першае, што заўсёды робіш: шукаеш матэрыялы таго часу. І не толькі тыя, што непасрэдна тычацца твайго героя. Калі рабіў Льва Сапегу, шукаў сабаку, якога абавязкова мелі магнаты, і не знайшоў прататыпа. Сапегу не зрабіў, і сабака «перайшоў» у помнік Сяргею Аксакаву для Башкірыі. Настолькі арганічна помнік упісаўся ў прастору, што мясцовыя людзі сказалі: «Нарэшце вярнуўся гаспадар!» А бронзавага сабаку дзеці сталі выкарыстоўваць як крэсла.

Якая скульптура вам бліжэй: жанравая ці манументальная?

— Манументальная, асабліва партрэт. І я вельмі люблю маляваць людзей, шаную лінію, якой можна дасягнуць прасторы, аб'ёму. Партрэт — самы складаны жанр. Згадваю, як нас вучыў ляпіць галаву Аляксей Канстанцінавіч Глебаў: спачатку ў партрэце павінна быць канструкцыя. Гэтак жа, як будуеш дом: ёсць вертыкаль, і на ёй можна што заўгодна размяшчаць. Ну а далей — псіхалогія, дэталі. Калі я рабіў эцюд касманаўта Алега Навіцкага, вырашыў, што някепска атрымалася, але падчас другога ягонага прыезду зразумеў: не тое. Убачыўшы яго маці, сястру, адзначыў родавае — сямейныя рысы. Пачаў наноў, нават зняў з яго маску — і яна не перадала сутнасць...

З натуры люблю ляпіць — гэта жыццё, стасункі. Памятаю, рабіў партрэт Уладзіміра Ралько, старшыні калгаса, двой-









ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

чы Героя. Я ўявіў яго ў швэдры грубай вязкі — як ён стаіць у полі. Але высветлілася, што швэдар ён ніколі не апранае. Прынёс фатаграфію, дзе ён у гальштуку, і я перарабіў эскіз. Прыязджае: зноў не тое. Гальштук ён, аказваецца, надзявае толькі на прыём да Машэрава, а як выходзіць з кабінета, дык адразу яго здымае: «Я люблю свабоду». І тады я пры ім запускаю рукі ў гліну і разрываю скульптуру ў раёне гальштука. І ён кажа: «Ну нарэшце я падобны». Вось якой дэталлю ён мяне зачапіў. А жонка ўвогуле мужа не прызнала: «Ты ж каляровы, а тут нейкі чорны».

Вернемся да гістарычнай тэмы. Вы самі выбіраеце герояў скульптур?

— Канешне, абвяшчаюць конкурс, і ты глядзіш, блізкая табе тэма ці не.

Аднойчы прачытаў маленькую кніжку пра Казіміра Семяновіча, захапіўся і зрабіў бюст — для сябе, без заказу.

Замова ў скульптуры многае вызначае. А яе адсутнасць у старыя часы магла перарасці ў непрыемнасць. Аднойчы па ўласным жаданні зляпіў бюст Сяргея Прытыцкага — пазванілі з ЦК і забаранілі. Памірае Прытыцкі — зноў званок. Нам патрэбны бюст. А я яго ўжо знішчыў. Зараз разумею, што не варта было гэтага рабіць.

Ну так, скульптар — не графік. «У стол» не палепіш... Каго вы лічыце сваімі настаўнікамі?

— Андрэя Бембеля і Аляксея Глебава.

А з сусветнага мастацтва?

— Усіх. Таму што вучыцца ніколі не позна, незалежна ад узросту. А самая лепшая вучоба для скульптара — удзельнічаць у міжнародных пленэрах. Цудоўная школа. Апошні раз ездзіў у Ліван, цэлы месяц там правёў. Арабы — вялікія майстры ў працы з гранітам. Тры дні не мог нічога рабіць: хадзіў і глядзеў. У нас няма школы, усё, што тут робіцца, наша самадзейнасць. Тэхналогіі страчаны. Ліцця няма — якое гэта ліццё, калі аўтарскі слой, адбіткі пальцаў мы павінны наждачнай паперай прыбіраць.

Якраз перад развалам Саюза мы хацелі наладзіць гальванапластыку, ездзіў па вопыт у Кіеў. Гэта тэхналогія найбольш дасканалага ліцця, яна ўсё захоўвае.

Якая скульптурная тэхніка вам больш блізкая — імпрэсіяналістычная?

— Так, люблю мазок, эскізнасць, жывую лепку. Аднойчы дапамагаў Заіру Азгуру рабіць яго персанальную экспазіцыю. І маэстра захацеў мне нечым аддзячыць. Я папрасіў які-небудзь яго эскіз. Ён згадзіўся і паабяцаў, што прыйдзе і мяне палепіць. Зрабіў загатоўку, Азгур прыйшоў у музей: адчыніліся дзверы, ён карцінным жэстам кідае пінжак у паветра, падыходзіць да глінянай балванкі, вялікімі пальцамі ўразаецца туды, дзе павінны быць вочы, мезенцам падкрэслівае падбароддзе. Уражанне, нібы коршак накінуўся на здабычу — толькі пёры лятуць. Незвычайнае было відовішча. А на другі дзень твор патух. Памятаю, Глебаў некалі сказаў нам,



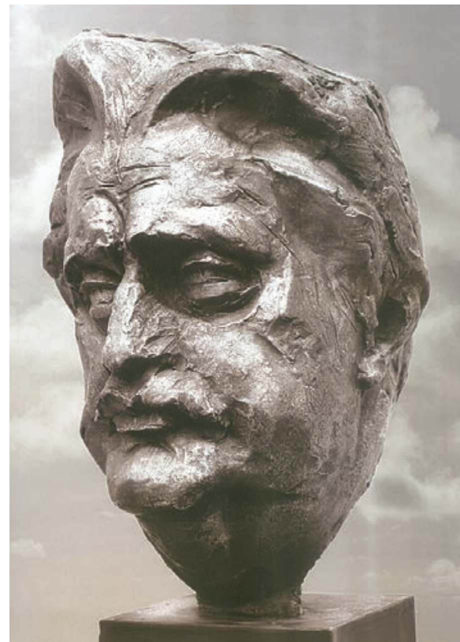







Іван Міско, Мікалай Рыжанкоў, Андрэй Заспіцкі і Алег Трафімчук. Помнік Максіму Горкаму. Бронза. Мінск. 1981.


Касманаўт Юрый Гагарын. Бронза. 1980.


Кампазітар Яўген Цікоцкі. Бронза. 1967.

студэнтам: «Азгур — вялікі скульптар. Але трэба даведацца, калі ён робіць першы сеанс. Пасля падпільнаваць, калі ён пойдзе дахаты, праз акно залезці да яго ў майстэрню з мехам гіпсу, зняць копію і ўцячы». А ён жа напрыканцы браў наждачную паперу і пачынаў драіць. І таму наждачную паперу мы называлі азгуркай.

Жывое дыханне я вельмі цаню ў творы.

Ці ёсць людзі, меркаванне якіх важнае для вас?

— Я нікога не слухаю. Заўвагі і пажаданні мне не патрэбны, бо я ўжо не выпраўлюся. У свае восемдзесят гадоў не перараблюся, магу толькі дасканаліцца. Сёння праца падабаецца, назаўтра прыходжу — глядзець не магу. Бываюць рашэнні, якія нават мяне пераконваюць. Вось бюст Казіміра Семяновіча — капялюш на галаве са зламаным брылём. Я так уявіў момант, калі ён зрабіў адкрыццё і ад хвалявання зламаў брыль капелюша...

Чаго не хапае нашай скульптуры?

— Замоўцаў. З нашымі майстрамі могуць адбыцца такія ж рэчы, як з непрактыкуючым хірургам: мы страцім прафесійную форму. У гэтым годзе ў якасці старшыні экзаменацыйнай камісіі назіраў абарону дыпломаў: з кафедры скульптуры выпусцілі шэсць чалавек. І дзе яны будуць працаваць? Кім? Ці ездзіць у Польшчу, Германію...

І пакідаць там шыкоўныя працы... Калі прыходзіш у майстэрню скульптара пасля летніх месяцаў і бачыш, што ён зрабіў падчас міжнародных сімпозіумаў, крыўдна, што ў нашых гарадах нічога падобнага няма і хутчэй за ўсё не прадбачыцца...

— Якія цудоўныя эскізы ёсць! Сумна. Зойдзеш у майстэрню сваіх калег: у кожнага так шмат задумак. І нічога не праб'еш. Шмат архітэктараў да мяне прыходзіць, і я ім задаю пытанне: чаму нельга ўкласці замову на дробную пластыку, на скульптурны твор у архітэктурны праект? Тлумачаць, што ні адзін замоўца гэтага не хоча.

А мастацкая рада ніяк не можа паўплываць?

— Мы можам уплываць толькі на ідэйны бок, на лепку. А замоўца заказвае сваю музыку.

А прыватны?

— А прыватнага няма. Вось у часы Савецкага Саюза ў студзені кожнага года складаўся план, і я ўжо ведаў, што буду рабіць у наступным снежні.

Вам жа дыктавалі тэму, форму, ідэйны змест...

— Ну і што? Зараз поўная свабода, рабі што хочаш, а сэнс? Скульптар не можа заплаціць за майстэрню! Ведаю некалькі такіх прыкладаў. Прыехаў калега з Віцебска — адмаўляецца ад майстэрні. «Чаму, над чым зараз працуеш?» — «Толькі эскізы выконваю. Без рэалізацыі. А не ляпіць не магу. Рукі патрабуюць гліны».

Паглядзіце на нашу плошчу Незалежнасці: скульптура і архітэктура праектаваліся адначасова — постаць Леніна ўпісана ў прастору, створаную Лангбардам.

А зараз: атрымаў замову, і калі праз чатыры месяцы скульптуры не будзе, то і не трэба. Каму патрэбна скульптура, якая робіцца за чатыры месяцы? Шэдэўрам яна не будзе, гэта дакладна. Такія скараспелкі пагоды не робяць. Добра было б, каб меўся план манументальнай прапаганды. Бабру, агурку могуць жа паставіць помнікі. Чамусьці на гэтыя рэчы сродкі знаходзяцца.

Ну дык лепш бабру, чым слуцкім ткачам у такой суровай сацрэалістычнай інтэрпрэтацыі Гумілеўскіх. Ідэя выветрылася, форма нежыццяздольная. Несучасна.

— А што такое сучаснае?

Адэкватнае часу і прасторы.

— Адзін сказаў: сучаснае — гэта зробленае сёння.

Ёсць такі канцэпт. Толькі ў гісторыю мастацтва перацякаюць творы ў той інтэрпрэтацыі сучаснасці, якую я згадала.

— Мне проста крыўдна, што хаджу па майстэрнях і нічым не магу дапамагчы. Быў у многіх еўрапейскіх краінах — каму там толькі не стаяць помнікі! Розных кірункаў. І яны нікому не перашкаджаюць, бо гэта гісторыя краіны і гісторыя мастацтва.

Быў бы багатым чалавекам, стаў бы калекцыянерам. Як яшчэ дапамагчы творцу?!! ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

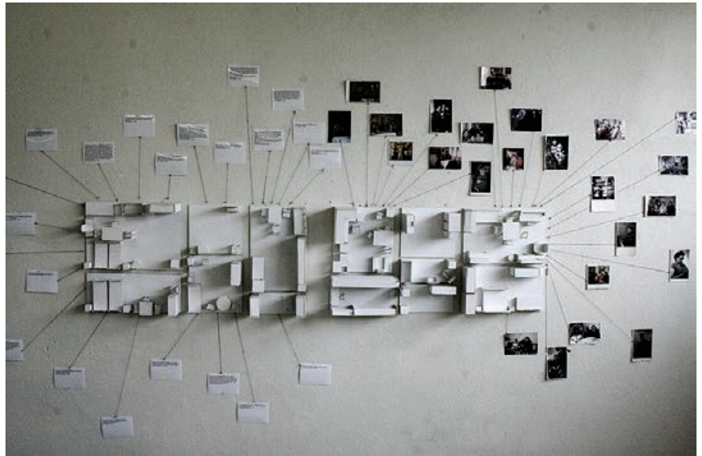
АЛЯКСЕЙ ГУБАРАЎ

Чэшскае лета з адценнем арта

VI Пражскае біенале і ESSL ART AWARD

Прага — спакуслівы горад для маладых беларускіх мастакоў, якія спрабуюць прадоўжыць тут сваю адукацыю і запачаткаваць паспяховую кар'еру. Горад, дзе адбываецца мноства мастацкіх падзей, сярод якіх дзве падаліся асабліва вартымі ўвагі беларускага чытача.





Фрагмент экспазіцыі праекта «Beyond the Art».



Фрагмент экспазіцыі праекта «Flow».

ПРАМЕНАД ПА ЗАКІНУТЫМ ВАКЗАЛЕ

Пражскае біенале праходзіць шосты раз і адзначае дзясятыя ўгодкі з дня свайго запачаткавання чэшскім куратарам і арт-крытыкам Хеленай Контавай і заснавальнікам часопіса «Flash Art» італьянцам Жанкарла Паліці. Адкрыццё адбылося 6 чэрвеня, адразу пасля старту Венецыянскага фэсту. Арганізатары, сярод якіх сёлета прысутнічаў яшчэ італьянскі куратар Нікола Трэці, выказалі здагадку, што падзея можа стаць альтэрнатывай біенале ў Венецыі. Заява смелая, але, на мой погляд, яна не мае пад сабой ніякіх падстаў, акрамя жадання прыцягнуць яшчэ пару-тройку аматараў нядзельных паходаў па выставах. Растлумачу чаму.

Па-першае, Пражскае біенале — даволі значная падзея ў «еўрапейскай вёсцы», як завуць Прагу і саму Чэхію маладыя людзі, што прыехалі сюды з іншых краін заходняй Еўропы. І хоць я імкнуся адсочваць больш-менш значныя культурныя мерапрыемствы, што праходзяць у Празе, але біенале ледзь не прапусціў: яно нідзе не рэкламавалася.

Па-другое, папярэднія біенале праходзілі галоўным чынам у старым прамысловым будынку ў раёне Карлін, вядомым сваім асаблівым культурным жыццём: там размешчаны галерэі і студыі маладых мастакоў — адметны куток эксперыментальнага мастацтва. І мне здаецца, што менавіта з-за сваёй славы гэта месца прыцягвала значную колькасць наведвальнікаў, а сама акцыя мела большы рэзананс.

Такім чынам, даведаўшыся ў інтэрнэце пра адрас і час працы экспазіцыі, я скіраваўся па натхненне. Месца было знойдзена толькі пасля некалькіх кругоў на машыне (не дапамог нават навігатар) і роспытаў мясцовага насельніцтва. Ніводнага плаката ці хоць бы маленькага намёку на тое, што дзесьці побач дзеецца таемства, выяўлена не было. Варта адзначыць, што месца для біенале выбрана ўнікальнае. Стары таварны чыгуначны вакзал, спраектаваны ў 1936 годзе Карлам Каівасам і Уладзімірам Вейсам, адзіны ў сваім родзе ў Чэхіі, нядаўна абвешчаны нацыянальным помнікам. Такія месцы маюць душу, і нездарма, на мой погляд, у сусветнай практыцы распаўсюдзілася тэндэнцыя ладзіць выставы актуальнага мастацтва менавіта ў індустрыяльных прасторах.

Доўгія памяшканні з рэшткамі свайго мінулага жыцця, пуста; ледзь улоўныя гукі, якія даносяцца аднекуль з аддаленых пакояў, ствараюць неабходную атмасферу для ўспрымання «правільнага» мастацтва.

Выстава складаецца з некалькіх секцый, ключавой з'яўляецца «Expanded Painting», яе куратары — згаданыя ў пачатку... Тут прадстаўлены аўтары, што працуюць у сферы сучаснага жывапісу, і можна сустрэць такія імёны, як Алі Банісадр — у сваіх працах ён камбінуе ўсе магчымыя тыпы мазкоў на адным палатне, у выніку атрымліваецца даволі пярэстая паверхня са своеасаблівай фактурай і планавасцю. Джошуа Абелоў — амерыканскі мастак-прымітывіст са сваімі экспрэсіўнымі «дзіцячымі» працамі, якія можна прыняць за творы пяцідзесяцігадовай даўніны з-за своеасаблівай манеры і спецыфічнага колеру. Было відавочна, што акцэнт зроблены на прадстаўнікоў абстрактнага, экспрэсіўна-мінімалістычнага жывапісу. Сустракаліся невялікія інсталяцыі ці камбінаваныя аб'екты, але вылучыць штосьці асаблівае так і не ўдалося. Усё гэта мела форму чарговай выставы альтэрнатыўнага мастацтва, якія можна рэгулярна бачыць у розных галерэях. Экспазіцыі відавочна бракавала свежасці.

Біенальная выстава размясцілася на двух паверхах. На першым апроч згаданай «Expanded Painting» асобным блокам было прадстаўлена фотабіенале пад назвай «Fotography, Reconstructed», што можна даслоўна перавесці як рэканструкцыя ці пераразджэнне фатаграфіі. Па словах куратара Паўла Ванчата, з часоў узнікнення фатаграфіі пастаянна ставіцца пытанне пра яе патэнцыял. Сёння ўяўленне пра гэты медыум перавернута з ног на галаву, і пад назвай фатаграфіі можна прадставіць практычна ўсё. Калі мы возьмем за адпраўную кропку мадэрнісцкай фатаграфіі перыяд міжваеннага авангарда з яго спрашчэннем фатаграфічнай мовы, то апошнім часам прыкметная тэндэнцыя адыходу ад класічнай пастановачнай ці «выпадковай» здымкі, і многія аўтары пачынаюць займацца разбурэннем медыя з мэтай яго ўзнаўлення ў іншай трансфармаванай форме. Без чытання анатацыі складана было прасякнуцца ідэяй фотаэкспазіцыі, але гэта звычайная справа ў сучасным мастацтве: наведваючы выставу, варта не ленавацца і аддаць колькі хвілін на азнаямленне з тэкставым суправаджэннем і эксплікацыямі: упэўнены, адразу паглядзіце на выставу іншымі вачамі.

Самі працы мала нагадвалі класічную фатаграфію, хутчэй гэта была інсталяцыя з элементамі фота, але ў кантэксце куратарскіх тлумачэнняў усё набывала асэнсаваны і месцамі цікавы характар.

Сярод прадстаўленых мастакоў: Мірыям Бом, Шэнан Фінлі, Крыс Джонс, Барбара Кастэн...

На другім паверсе размясціўся праект «Flow» (струмень), куратарамі якога з'яўляліся Зузана Блохаў і Патрысія Талако. Раней гэта біенальная секцыя была прысвечана выключна сучаснаму чэшскаму мастацтву, на гэты раз далучыліся і аўтары з іншых краін. Куратары зрабілі акцэнт не на нацыянальнай, гендарнай ці ўзроставай прыналежнасці, а на падабенстве формы і зместу прац мастакоў, на іх здольнасці прыглушаць ацэначнае і аналітычнае ў працэсе творчасці, што дазваляе інтэгравацца ў працу па максімуме. Творы ўяўлялі сабой «зборную салянку» з эксперыментаў са скульптурай, інсталя-

Фрагмент экспазіцыі праекта «Expanded Painting».

цыяй, жывапісам і фота, таму ўзнікала неадчэпнае адчуванне дэжавю. На маю думку, біенале сучаснага мастацтва павінна ў нейкай меры ўражваць гледача — навізной ці нават незразумеласцю. Тут жа незразумелым застаўся толькі выбар прац... Аднак само месца і вольная, крыху нядбайная падача ўсёй выставы пакідаюць станоўчае ўражанне. Здаецца, што вось менавіта так і павінна выглядаць «сапраўднае», несалоннае мастацтва, што ўсе гэтыя працы мастакі дасталі аднекуль са сваіх пыльных сутарэнняў, прыцягнулі на гэты закінуты вакзал і пакідалі без усякага парадку і логікі. К чорту пазалочаныя рамы і дарагія падвесныя сістэмы з кропкавым асвятленнем!

Напрыканцы сваёй вандроўкі я знайшоў некалькі памяшканняў, дзе было прадстаўлена славацкае мастацтва. Першае, што кідалася ў вочы: дамінаванне відэаінсталяцый і сацыяльных тэм. Анатацыя пацвердзіла мае здагадкі. Сумленна спрабаваў пагледзець адно відэа пра тое, як у нейкім заняпалым цыганскім мястэчку (а цыган на тэрыторыі былой Чэхаславакіі шмат, нават асобныя гарады заселены імі) адбываецца дзейства: цягам усяго фільма насельнікі размалёўваюць плот рознымі кветкамі і футбольнымі мячамі, штосьці будуюць — але кульмінацыі я так і не дачакаўся (калі такая, вядома, прысутнічала). Мяне зацікавіла іншая праца: на сталах ляжалі нейкія прадметы, вырабы, даволі аматарскага выгляду фатаграфіі... Праект быў прысвечаны «вольнаму часу», і мастак выступіў як матыватар, падахвочваючы людзей іншых прафесій (зваршчыкаў, гісторыкаў, інжынераў) да пераасэнсавання гэтай часткі свайго быцця ў кантэксце сучаснага мастацтва. То-бок усе памянёныя прадметы ёсць не што іншае, як сумеснае тварэнне мастака і чалавека, у якога ён пракраўся як паразіт, заразіўшы яго сваімі ідэямі. Дарэчы, назва славацкай секцыі — «Beyond the Art» («Па-за мастацтвам»). Куратарам праекта выступіла Міра Сікорава-Пуцішова. Яе праект заснаваны на папулярнай цяпер тэндэнцыі выхаду мастацтва і наогул творчай дзейнасці за рамкі традыцыйнага разумення, а цеснае ўзаемадзеянне з сацыяльнай прасторай, акцыянізм і даследчы характар робяць яго самым цікавым у межах біенале.

Асобнае месца вылучана пад экспазіцыю, прысвечаную чэшскаму фатографу Міраславу Ціхаму, вядомаму сваім выказваннем: «Перш за ўсё ў вас мусіць быць кепская фотакамера. Калі вы жадаеце чым-небудзь праславіцца, то павінны гэта зрабіць горш за ўсіх на свеце». Ён фатаграфаваў самаробнай камерай людзей, галоўным чынам жанчын свайго роднага горада, якія нават не падазравалі, што іх здымаюць.

Пакідаў я гэты цудоўны будынак таварнага вакзала ў цэлым з неблагім уражаннем. Нягледзячы на ўсе прамашкі ў арганізатарскай частцы і суб'ектыўнасць у выбары аўтараў, атмасфера мастацтва пакідала пасля сябе доўгае адчуванне смаку, нібы добрае віно. Цікавыя актуальныя канцэпцыі біенальных праектаў заслугоўваюць увагі, і я смела магу параіць наведаць гэта мерапрыемства аматарам мастацтва, якія апынуцца гэтым летам у сталіцы Чэшскай Рэспублікі (біенале працуе да 15 верасня) — калі, вядома, ім пашчасціць яго адшукаць.

СТУДЭНЦКІ ГУМАР І КАНЦЭПТ

Эксперыментальная выставачная прастора «Futura» — прыватны некамерцыйны праект, заснаваны выключна на грантах і датацыях, накіраваны на глыбокую інтэграцыю сучаснага мастацтва і сацыяльнага асяроддзя. Трохпавярховая галерэя, што знаходзіцца ў раёне Сміхаў у Празе і займае плошчу каля 1000 квадратных метраў, з'яўляецца адным са значных культурных цэнтраў краіны.

Выстава прац пераможцаў чэшскай секцыі конкурсу ESSL ART AWARD арганічна ўпісалася ў гэту прастору. Прэмію заснавала ў 2005 годзе аўстрыйская пара бізнесменаў Агнэс і Карлхайнц Эсл, яна ўручаецца студэнтам мастацкіх ВНУ, і



Томаш Вернер. Сувязі. Інсталяцыя. 2013.

гэта, пагадзіцеся, магутны стымул для маладых талентаў: магчымасць паказаць свае працы ў міжнародным музейным кантэксце. Яшчэ адзін важны момант — конкурс распаўсюджваецца на краіны Усходняй Еўропы, многія з якіх перажываюць пераходны этап у развіцці нацыянальнай эканомікі і не здольныя ў дастатковай меры падтрымліваць маладое мастацтва. Было б карысна і для Беларусі прыняць удзел у такім цікавым мерапрыемстве, тым больш што ёсць каму, ды і геаграфічнае месцазнаходжанне цалкам адпавядае крытэрыям...

Конкурс праходзіць раз у два гады. Міжнароднае журы выбірае па 10 фіналістаў з кожнай краіны, двое з якіх і атрымліваюць прэмію, а таксама магчымасць выставіць свае працы з іншымі прызёрамі ў Музеі сучаснага мастацтва Эсл у Аўстрыі. Вось такая выдатная выстава 10 фіналістаў ад Чэхіі прайшла ў залах «Futura» ў Празе. Спіс удзельнікаў: Мацей Аль-Алі, Карыма Аль-Мухтарава, Ян Брож, Тэрэза Фолдынава, Якуб Гелтнер, Бланка Кіршнер, Элішка Перглерава, Рудольф Самохейл, Віктар Такач, Томаш Вернер.

Утульныя прасторы, пакоі, калідоры, цэгла, бетон, белая тынкоўка ствараюць прыемную атмасферу: адразу ўваходзіш у патрэбны стан для ўспрымання сучаснага мастацтва. Месца нагадвае склеп, катакомбы, перасоўвацца па якіх можна ў розных кірунках, увесь час натыкаючыся на што-небудзь новае, схаванае ў шматлікіх закутках.

Пераважалі відэа і мультымедыйныя інсталяцыі. На жаль, адсутнасць тэкстаў ці нейкіх эксплікацый да прац не давала магчымасці цалкам прасякнуцца ідэяй мастака, часта даводзілася інтуітыўна здагадвацца, што мелася на ўвазе. Часам сэнс можна было ўлавіць на паверхні, а часам нават не патрабавалася яго шукаць, проста атрымліваючы асалоду ад атмасферы свежасці і адвагі.

...У адным з кутоў я наткнуўся на невялікі тэлевізар, побач знаходзілася такая ж невялікая драўляная валізка. На відэа дзяўчына з гэтай валізкай клапатліва перасоўвалася ў нейкім аэрапорце. Нічога асаблівага, але праца зачапіла: у ёй гранічна проста была праведзена ідэя ўзаемадзеяння мастацтва з сацыяльным асяроддзем. На выставе было шмат работ на тэму інтэграцыі арта ў грамадства, і гэта насамрэч цікавы аспект, што актыўна даследуецца сучаснымі аўтарамі.

Наступная праца прыцягнула ўвагу чысцінёй, мінімалізмам. У адрозненне ад іншых інсталяцый яна суправаджалася тэкстам, які ўтрымліваў цытату з Хорхе Луіса Борхеса, што, аднак, толькі аддаляла ад разумення цэласнасці твора. Адзінае, што можна было зразумець: гаворка ішла пра карты ці картаграфію. На сценах і сталах былі размешчаны постаці з белай чыстай паперы, якая выглядала так, як быццам яе спачатку склалі да маленькага фармату, а потым зноў расклалі, накшталт таго як складаюць і раскладаюць геаграфічныя

карты. На адзін з аркушаў трансліравалася абстрактная праекцыя. Аўтар працы — Якуб Гелтнер.

Чорныя цяжкія шторы захіналі ўваход у цёмнае памяшканне, дзе вы траплялі ў пакой з двума велізарнымі экранамі, размешчанымі адзін насупраць другога. На кожны з іх было спраецыравана відэа лесу. Звычайнага чэшскага лесу, які мала чым адрозніваецца ад такога ж у Беларусі. Быў чутны гук: храбусценне галінак, крокаў. Я спыніўся паміж экранаў і выразна адчуў, быццам хтосьці ходзіць па гэтым лесе вакол мяне. І сапраўды, раптам з кута аднаго з экранаў выйшаў малады чалавек (відаць, аўтар працы), прайшоў праз увесь лес на экране з аднаго боку і праз некаторы час з'явіўся ў куце процілеглага. Гук ішоў за ім. Стварылася поўная ілюзія таго, што чалавек вандруе вакол вас. Простая па форме і сутнасці інсталяцыя, але яна зачароўвае сваёй эфектнасцю і нават наіўнасцю, выклікаючы мімавольную ўсмешку.

Наступны праект — Томаша Вернера — таксама варты асобнага апісання. Першая яго праца носіць назву «Vazby»,



Мацей Аль-Алі. Аўтапартрэт. Алей. 2013.

што можна перакласці з чэшскай як «Сувязі» ці «Вузлы». На экране малады чалавек просіць выпадковых мінакоў (я заўважыў, што ён звяртаецца да рэспектабельна апранутых грамадзян) дапамагчы яму завязаць гальштук, і яны згаджаюцца. Тым самым праз мастака адбываецца ўзаемадзеянне мастацтва з соцыумам. Зноў жа — проста, зразумела і цікава. У наступным памяшканні з цаглянымі сценамі і вільготнай ад нядаўняга дажджу падлогай шэрагам стаялі некалькі сталоў, на іх — банкаўскія папкі з дакументамі пра адкрыццё рахунку і іншай банкаўскай інфармацыяй. Праца завецца «Wall Street», апісанне сведчыць, што інсталяцыя складаецца з 20 банкаўскіх рахункаў, 2 ручак і адной філіжанкі кавы. Я быў у захапленні, нават цалкам не разумеючы кантэксту, што ў дадзеным выпадку з'яўляецца нармальным уражаннем ад твора мастацтва.

Яшчэ адна праца Вернера ў наступным пакоі ўзрадавала мяне не менш. На падлозе размясцілася звычайная пасылачная скрынка з бетонным блокам усярэдзіне. Менавіта так: спакаваны прастакутны кавалак бетону з адрасам на скрынцы, памерамі 280x220x130 міліметраў і вагай 18.68 кілаграма. Тут жа побач можна паглядзець відэа пра тое, як высокі худы чалавек, верагодна, сам мастак, робіць гэту бетонную пасылку (так, дарэчы, і завецца праца), адвозіць яе на таксі ў аддзяленне сувязі і адпраўляе па паказаным адрасе. Шчыра кажучы, зноў няма слоў, настолькі ўсё проста, лёгка і цікава. Як гульня: яна наіўная па форме, але нясе ў сабе глыбокі значны падтэкст. У нечым апелюе да ўсходняй філасофіі — наколькі я магу меркаваць паводле свайго з ёй знаёмства.

Яшчэ адзін шэдэўр студэнцкага мастацтва — размешчаная ў двары галерэі інтэрактыўная інсталяцыя, якая нагадвала



Элішка Перглерава. Басейн. Інсталяцыя. 2013.

надзіманыя партатыўныя басейны. Папяровая шыльдачка абвяшчала: «Націсніце на чырвоную кнопку, але перад сыходам не забудзьце выключыць». Я знайшоў помпу і чырвоную кнопку, націснуў на яе, і перада мной пачаў узводзіцца надзіманы басейн. Складана апісаць, што гэта было: гумавы куток дзікай прыроды, сурагатны кавалачак сажалкі з гарлачыкамі, чаротам, камянямі... Можна было нават узняцца па невялікіх усходах і зірнуць на гэты цуд так, быццам ты збіраешся нырнуць туды. Адным словам — цікавая праца.

Ну і напрыканцы маёй вандроўкі не магу не звярнуць увагу на перманентную інсталяцыю мастака Давіда Чорнага ў тым жа дворыку. Пра гэтага чэшскага мастака можна пісаць асобны артыкул, але я проста згадаю адну яго вядомую працу, якую ён зрабіў у перыяд правядзення Летняй алімпіяды-2012 у Лондане. Гэта — копія ў натуральную велічыню знакамітага чырвонага лонданскага омнібуса, якому замест колаў былі прыроблены велізарныя рукі: на гэтых самых руках аўтобус адціскаўся, імітуючы рухі спартоўцаў.



Карыма Аль-Мухтарава. 14 з 28×1509. Інсталяцыя. 2013.

Дык вось, галерэя «Futura» стала ўладальніцай адной з унікальных інсталяцый славутага чэха. Велічэзныя целы, сагнутыя ў паясніцы пад прамым вуглом, сыходзяць у сцены будынка, бачныя толькі ногі, метраў у пяць вышынёй, і лесвіца, якая вядзе прама да задняга праходу, у якім, калі падняцца і паглядзець, можна ўбачыць уманціраваныя дысплеі з відэа. На жаль, у той дзень відэа не працавала, затое я добра пасмяяўся, уявіўшы, як выглядаю збоку падчас сузірання велізарнай анальнай адтуліны антрапаморфнай скульптуры. Гэты Давід Чорны відавочна не абдзелены пачуццём гумару — як, зрэшты, і ўсё чэшскае мастацтва. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Асабістая прастора

«Так» і «не» Дзмітрыя Валкастрэлава



Дзмітрый Валкастрэлаў вучыўся на рэжысёрскім факультэце Санкт-Пецярбургскай акадэміі тэатральнага мастацтва ў Льва Додзіна. На чацвёртым курсе майстра заявіў: «Я перакананы, хто хоча стаць рэжысёрам, той ім стане. Я не ведаю, як вучыць рэжысуры». У выніку студэнты атрымалі даведкі, што праслухалі курс. Ды толькі Валкастрэлава гэта не спыніла. Рэжысёрам ён стаў і лічыцца адным з самых яркіх маладых творцаў у сучасным расійскім тэатры. Працуе шмат. Нешараговым лічыцца ягоны творчы саюз з беларускім драматургам Паўлам Пражко. У верасні на Міжнародным форуме «Тэарт», які праводзіць Белгазпрамбанк пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, будзе паказаны спектакль па п'есе Паўла Пражко «Самотны хакеіст», замоўлены рэжысёру Цэнтрам візуальных і выканальніцкіх мастацтваў.

Наша сустрэча адбылася перад тым, як распачаліся рэпетыцыі.

Паколькі вы працуеце над творчым праектам у Беларусі, мушу зазначыць, што з тутэйшага пункту гледжання ў вас адмысловае творчае жыццё. Здаецца, вы існуеце паралельна расійскаму тэатральнаму мэйнстрыму, стварaеце ўласны тэатральны свет самі, не зважаючы ні на што. Як гэта атрымалася?

— Як гэта атрымалася ментальна, мне прааналізаваць складана. Магу на фактах распавесці, чаму сталася так, а не інакш. Хоць увогуле, здаецца, усё вельмі проста: важна заставацца сабой, разумець, што ты робіш, як і дзеля чаго. Для мяне сур'ёзным і вызначальным этапам сталася вучоба ў Льва Додзіна, дзе ў пэўны момант адбыўся татальны разлад. На чацвёртым курсе я зразумеў: тое, чаму вучаць, абсалютна не мая сістэма, паводле яе не гатовы і не магу існаваць. І паколькі сістэма гэтая такая велізарная і магутная, а Додзін — геніяльны майстра, вялікі рэжысёр, мне падалося, будзе правільна, калі ягоны вучань знойдзе сваю дарогу сам. Чым больш адрозніваешся ад свайго майстра, тым лепш. Паколькі стаць такім, як ён, ніколі не зможаш.

Лічыцца, калі чалавек штосьці адметнае здзяйсняе ў мастацтве, ён стварае ўласны стыль. З іншага боку, ёсць уласны стыль — значыць, у наяўнасці вялікі майстра. Гэтага мала каму ўдаецца дамагчыся. Калі сучасны тэатр раскалоць на сегменты, заўважна, што вы існуеце нібыта ва ўласным вымярэнні. Каля «новай драмы», бо тое, што робіце, хутчэй за ўсё «новай драмай» не з'яўляецца. У вас нашмат больш самастойнасці.

— Бадай што так. Толькі па вялікім рахунку «новая драма» ад наратыўнага тэатра не надта далёка адышла.

Далёка адышла.

— Хіба? Яна існуе ў той жа сістэме каардынат. Проста тэксты іншыя, крыху іншы спосаб акцёрскага існавання, але ў цэнтры ўсё роўна сітуацыя расповеду, гісторыя, якая адбываецца. Мера кантакту з глядзельнай залай, энергія, што сыходзіць са сцэны ў «новай драме», адрозніваюцца, таму што ўсё змяшчаецца ў невялікай прасторы. Але кантакт той самы — нармальны, усталяваны. Умоўна кажучы, і ў тэатры з калонамі, і ў тэатры ў сутарэнні аднолькавы.

Строга гаворачы, так, калі мець на ўвазе кантакт, які заўсёды ўзнікае паміж людзьмі ў глядзельнай зале і людзьмі на сцэне.

Толькі мне здаецца, што «новая драма» ад наратыўнага тэатра адрозніваецца, так бы мовіць, кароткім дыханнем. І тым, што гісторыі, якія распавядаюцца, звычайна замкнёныя самі на сабе. Прынамсі, у Беларусі большасць маладых драматургаў стварае лакальныя, кароткія гісторыі, якія займаюць не больш чым сорак хвілін сцэнічнага часу. Для нашага тэатра гэта яўны нефармат. З іншага боку, гісторыі надта простыя, зразумелыя, індывідуальнасці ў герояў сцёртыя.

— Гэта сумна.

Хіба ў Расіі інакш?

— Я б не хацеў крытыкаваць сваіх калег. Тым не менш часта бачу маладых рэжысёраў, якія, на мой погляд, не вельмі дакладна разумеюць кантэкст, прынамсі, не ўсведамляюць, што робяць і навошта. Яны ставяць дыхтоўныя прафесійныя спектаклі, але гэта чамусьці не складваецца ў творчую біяграфію.

І ўсё ж якія тэксты могуць зрабіцца асновай для глыбокага і змястоўнага канцэнтрату на сцэне?

— Ну, некалі Анатоль Васільеў паставіў п'есу Віктара Слаўкіна «Серсо».

Слаўкін маштабны драматург.

— Ён маштабны, але не болей за Славу Дурнянкова, напрыклад. На мой погляд, усё што заўгодна можа стаць аб'ектам глыбокага і сур'ёзнага мастацкага даследавання. Пытанне ў тым, наколькі ты выдаткоўваешся і наколькі сур'ёзныя твае памкненні. Над «Серсо» Анатоль Васільеў працаваў тры гады. Выпусцілі спачатку першую, потым другую, трэцюю дзею. Урэшце сабралі ўсё разам. Гэта была лабараторыя, у якую рэжысёр запрасіў самых медыйных на той час акцёраў — Альберта Філозава і Аляксея Пятрэнку. Яны, у сваю чаргу, адмовіліся ад працы ў кіно, ад нейкага паралельнага жыцця і цягам трох гадоў існавалі дзеля мастацтва.

Вас такі шлях прываблівае?

— Не ўпэўнены. Мне якраз больш даспадобы хуткая работа. Ды толькі хуткай яна можа быць, калі з людзьмі ты працуеш даўно, не трэба шмат часу і сіл траціць на пошукі агульнай мовы. Наступны, важны момант — кантакт з глядзельнай залай.

Магчымасць прыватнай, шчырай, інтымнай гутаркі. Ці якой?

— Гутаркі як такой. Таму што вельмі часта прыходжу ў тэатр і бачу — яе няма. Ёсць фікцыя, падмена, дыялог не атрымліваецца. А я ведаю, што дыялог магчымы. Тэатр — такое цудоўнае месца, дзе ўсе роўныя. І не мае значэння, хто ты — бабулька-пенсіянерка або алігарх. Гэта здзяйсненне татальнай дэмакратыі, свабода, усеагульная незалежнасць і адначасова залежнасць адно ад аднаго. Вось што мне падаецца вельмі цікавым.

І вам цікава рэалізоўвацца менавіта ў невялікай прасторы?

— Так, калі ёсць умовы для шчыльнага кантакту. Я ніколі не ставіў спектаклі на вялікай сцэне. Магчыма, калі-небудзь у маіх руках будзе тэкст, які захачу паставіць менавіта там.

Як узнік тандэм: Дзмітрый Валкастрэлаў — Павел Пражко?

— Па-першае, ён геній. Вось так, абсалютна спакойна тое кажу. З аднаго боку, ягоныя тэксты вельмі сцэнічныя, з іншага — грандыёзная проза. Апрача ўсяго, Паша заўсёды ставіць перад рэжысёрам нейкія невыканальныя задачы. Ніколі не ведаеш, што з ягоным тэкстам рабіць. Ніколі. І гэта ўражвае. Проста ставіць спектаклі паводле класічных п'ес сумна. Пакуль не бачу ў гэтым аніякага сэнсу. Магчыма, калі-небудзь пераканаюся, што з класікай цікава пагуляць. Магчыма. Ды толькі з Пашам цікава шукаць, ён штораз прымушае адмаўляцца ад напрацаванага і прыдумляць новае. І гэта абсалютна грандыёзна.



«Гаспадар кавярні» Паўла Пражко. «тэатр post».

Што вы будзеце рабіць з «Самотным хакеістам»?

— *(Смяецца.)* Пэўна, я буду рабіць спектакль. Пакуль не ведаю які. Ёсць толькі здагадкі і меркаванні.

Частка тэксту напісана вершамі. Яны маюць нейкія адносіны да паэзіі, або гэта ўвогуле неабавязкова? На чым вершы трымаюцца: на рытме, рыфме або на думцы?

— А як вам здаецца, персанаж, што нібыта рабіў фотаздымкі да спектакля «Я вольны», творчы чалавек? Мастак або не мастак? Фатограф або не фатограф?

Тое, што ён наўмысна не фатограф, я разумею. Але справа ў тым, што чалавецтва, прынамсі, частка ягонай культурнай супольнасці, звязаная з лічбавымі тэхналогіямі, урэшце загіне пад плынню электронных архіваў і неабавязковых фотаздымкаў, якія нібыта нясуць пэўную інфармацыю. Ды толькі яе нашмат менш за колькасць саміх здымкаў, што сыплюцца на людзей. Калі яны запоўняць усю магчымую прастору, нарэшце ўзнікне пытанне: навошта гэта?

— Вы прадвяшчаеце свету апакаліпсіс, але не адказваеце на маё пытанне. Значыць, на ваш погляд, гэты чалавек не мастак?

Шчыра кажучы, пасля спектакля адчувала сябе падманутай.

— І ўсё ж: мастак або не мастак?

Пэўна, чалавек з душой мастака, у якога мастакоўская прырода не развітая. Магчыма, яна ў наяўнасці. Толькі зусім не разумею, навошта гэта глядзець?

— Я таксама не разумею. Ды тое справа дзясятая. І ўсё ж вы лічыце, што мастакоўская прырода ў наяўнасці. Гэтаксама — у вершах «Самотнага хакеіста». Паэзія або не паэзія? Вершы, калі яны так напісаны! Мне здаецца, мы страчваем здатнасць бачыць нейкія каштоўнасці. А трэба валодаць гэтай здатнасцю. Варта бачыць іх у гэтых здымках, у гэтых вершах, бо яны каштоўныя для іх стваральніка. Вось такое, асабістае ўменне дарагога варта.

Можа быць, нават безумоўна. Але я зноў пра змястоўнасць. Вы лічыце, што кожны незаўважны рух душы мае вялікую каштоўнасць?

— Справа не ў тым, заўважны або незаўважны. Проста ўсялякі рух душы мае гуманістычную і хрысціянскую каштоўнасць. Невыпадкова сказана: «Усялякае стварэнне радуе Бога, бо ўсё існае ўзгоднена з Ягонай сутнасцю». Усё існае, разумееце?

Думаю, што вы гуманіст і альтруіст.

— Магчыма. Толькі Паша — абсалютны гуманіст. І калі кажуць, нібыта ён людзей успрымае як кузурак, я думаю: «Вы самі такія і штосьці неіснуючае вычытваеце ў ягоных тэкстах». Увага, якую ён выказвае да людзей, да мовы, — унікальны дар. Калі б Паша быў іншым, пэўна ж, не змог бы так чуць чалавека.

Неяк з маім сябрам у Маскве разважалі: вось праца нібыта ёсць, нават плаціць за яе пачалі; здаецца, усё добра, нават увагай нас не абыходзяць, а ўсё роўна пачуваешся, як… у анекдоце пра ёлачныя цацкі, што аказаліся бракаванымі. З выгляду як сапраўдныя, ды толькі не радуюць. Чаму? Вакол нас існуе нейкі пастаянны інфармацыйны фон. А потым адбываецца тое, што адбываецца. У Расіі на глебе гамафобіі пасля прыняцця закона аб прапагандзе гомасексуалізму забілі восем чалавек. Дваццаць восем былі збітыя. Потым скандалы вакол Алімпіяды, раскрадзеныя фонды… І ўсё гэта — фон, ты ў ім жывеш пастаянна. І ён цябе дзяўбе. Размаўляю з Пашам ТЮГу. Падчас паказу ўсё атрымалася крыху іначай, нібыта ўзнік эфект множання.

Узнікла нейкае безупыннае дзеянне, у якім усе кампаненты спектакля былі арганічна паядналыя — і думка, і сэнс, і жыццёвая праўда. Было вельмі цікава слухаць развагі гэтых хіпстараў. Але галоўным сталася тое, што ўзнікла па-над дзеяй: у тэатры рэдка дасягаецца такая атмасфера. У вашым спектаклі «Танец Дэлі», які таксама паставілі ў Тэатры юных гледачоў імя Аляксандра Брянцава, у ягоным безупынным жыццёвым кругавароце, праз вобразы, якімі пастаянна мяняюцца акцёры, усё зводзіцца да вельмі простай і нармальнай фразы: нішто ў жыцці не мае сэнсу.

— Гэта пытанне? У такім разе я, напэўна, унікну адказу.

Неўзабаве мы прывязем у Беларусь, так бы мовіць, музей 16-ці п'ес паводле Марка Равенхіла. Там ёсць такі эпізод. Хор, нечыя галасы, у слоўнай плыні хтосьці кажа: «Ён жудасны чалавек, дыктатар, забіў столькі людзей». Яму адказваюць: «Так. Так і не». І гэта вельмі еўрапейская рэч: «Так і не». Важна зразумець, што ўсё мае два бакі. Трэба сумнявацца, быць няўпэўненым. Жыццё не мае сэнсу? Так, не мае і так, мае. Усё гэта амбівалентныя рэчы. Асабліва сцвярджэнне, што жыццё не мае сэнсу. Магчыма, якраз у гэтым ягоны сэнс. Можна шмат разважаць на падобныя тэмы, але на самай справе галоўнае тое, што пэўнага адказу не існуе. Я часам зайздрошчу людзям, у якіх адказы ёсць. А часцей за ўсё — не зайздрошчу. Бо здаецца, што пэўнасць нейкім чынам чалавека абмяжоўвае. Бадай што так.



«Я вольны» Паўла Пражко. «тэатр post».



«Любоўная гісторыя» Хайнера Мюлера. Тэатр «Прытулак камедыянта».

пра гэта, а ён, уяўляеце, кажа: «Ну і што? Тут гэтак. Але ж свет — адзіны. Дзесьці інакш. Мы ж усе ў агульнай прасторы знаходзімся». І я ведаю, што існуюць месцы на зямлі, дзе да людзей па-чалавечы ставяцца і яны не з'яўляюцца матэрыялам для будаўніцтва. Ну, проста мы яшчэ крышачку адстаем, трэба пачакаць. І самому рупіцца варта.

Атрымліваецца, што для вас вялікае значэнне мае асабістая прастора, якая, напэўна, зараз можа быць толькі камернай.

— Магчыма, я пра гэта ніколі не думаў.

Якую з п'ес Паўла Пражко вылучаеце?

— Я не магу адказаць на гэта пытанне. Вось калі гаворка пра класіку, то магу: хутчэй за ўсё — «Чайку». А тут… быццам адказаць на пытанне: хто больш падабаецца — бландзінкі або брунеткі? Пэўна ж, залежыць ад абставін. У п'есах Пражко ўсё па-рознаму. У «Салдаце» адно, у «Злой дзяўчыне» другое. У «Зачыненых дзвярах» — трэцяе. Гэта зусім розныя рэчы.

У «Злой дзяўчыне», якую я сёлета глядзела на «Залатой масцы», вам удалося стварыць незвычайную, тонкую сцэнічную атмасферу. Проста не магу гэта не адзначыць.

— У Пецярбургу мы іграем у белай рэпетыцыйнай зале і нібыта самі ствараем прастору спектакля. Белы куб з паркетнай падлогай. Дошка, дзверы — спачатку здавалася, больш нічога не трэба. Потым усё пачало абрастаць нейкімі дэталямі. Прынеслі шафу. Дэкарацыя стаіць, яе не прыбіраюць. Для паказу ў Маскве мы доўга шукалі прыдатную пляцоўку. І ў фотастудыі знайшлі тую прастору, якую спецыяльна стварылі ў піцерскім

Што галоўнае, калі працуеце над спектаклем? Як будуеце дзею, мізансцэны, як рухаеце сюжэт, чым матывуеце акцёраў?

— Ёсць некалькі важных фактараў. Самае галоўнае: чалавечы кантакт з акцёрамі, які ў працэсе работы ніколі не перапыняецца. Без гэтага ўвогуле немагчыма. Узаемаразуменне. Агульная мова. А яшчэ, мне здаецца, варта давярацца выпадковасці. І неабавязкова рабіць так, як хочацца табе. Гэта вельмі простыя рэчы, банальныя, але яны маюць важнае значэнне для мяне.

Усё робіце спантанна? А як жа яе вялікасць структура?

— Структура, канструкцыя — рэчы жалезабетонныя. Адпаведнасць канструкцыі спектакля канструкцыі тэксту. Супадзенне, магчымасць патрапіць. Гэта азбука, канешне, але я пра іншае. У «Танцы Дэлі» мы з акцёрамі вельмі доўга шукалі правільную інтанацыю. Ноту. Доўга дамаўляліся — як гэта і што гэта? Спектакль або не спектакль? Існуюць такія дэта-

лі, якія можна прамінуць, калі наўпрост ісці да канчатковай мэты. А іх неабходна заўважаць. Напрыклад, калі працавалі над «Злой дзяўчынай», у фінале спектакля былі кадры зусім іншага фільма. «Доўгае шчаслівае жыццё». Старое кіно. Ідэйна нам гэта ўяўлялася правільным. Разважалі пра сувязь з савецкай культурай. І ўсё ж штосьці не сыходзілася. Тады падумаў: «Навошта строю дурня? Ёсць фільм, які люблю, які ведаюць акцёры...» Так напярэдадні прэм'еры ў фінале ўзніклі кадры са стужкі Жан-Люка Гадара, хоць адразу гэта дзіўным падавалася. Потым на вочы трапіла пласцінка Саймана і Гарфанкеля. Папярэдне доўга хадзіў па горадзе, шукаў электронную музыку. Урэшце зразумеў: вось пласцінка стаіць і глядзіць на мяне. Трэба браць. Усім падабаецца гэта музыка? Усім. Гэта ж наша вечарынка, у рэшце рэшт, слухаем, што пажадаем.

Прыкладна так. Гэта тое, што можна прамінуць, калі абслугоўваць ідэю. Але жыццё куды больш багатае і разнастайнае.

Піцерскія крытыкі доўга заяўлялі, што не пусцяць у Санкт-Пецярбург «новую драму», але ў выніку прарыў адбыўся.

— Ну як крытыкі могуць некага некуды не пусціць? Дарэчы, у Маскве ўсё адбываецца крышачку інакш. Бо там вялікая колькасць фестываляў, існуе Маскоўскае біенале сучаснага мастацтва, Цэнтр сучаснай культуры «Гараж» і г.д. Да ўсяго гэтага моладзь далучана. У Піцеры сцэнічныя калектывы не могуць задаволіць запыты маладой публікі, якая хінецца то ў бок фільмаў якога-небудзь Сержа Базона, то яшчэ некуды. Нічога такога тэатр не прапануе, і моладзь, адпаведна, на спектаклі трапляе нячаста. Яе трэба ў тэатр прывесці.

Вам не здаецца, што апошнім часам адбываецца захоп падмосткаў канцэптуалістамі?

— Мне так не здаецца, хоць у прынцыпе я за тое, каб на сцэнічных падмостках выраслі самыя розныя кветкі. Можа быць, я тысячу разоў памыляюся, але такога паняцця, як



«Зачыненыя дзверы» Паўла Пражко. «тэатр post».



«Shoot/Get treasure/ Repeat» Марка Равенхіла. «тэатр post».

ФОТА: WWW.TEATRPOST.RU

Персанажаў п'ес Паўла Пражко можна назваць маргіналамі?

— Шчыра кажучы, не хочацца прычэпліваць такі ярлык. Паводле факта Салдат, канешне, становіцца маргіналам. Ён у прынцыпе выключае сябе з грамадскага жыцця, сыходзіць на абочыну. Ды толькі за гэтым словам апошнім часам цягнецца непрывабны шлейф.

А калі ўдакладніць: людзьмі без культурных і духоўных каранёў?

— Ні ў якім разе. Думаю, такіх людзей увогуле не існуе. На самай справе ў кожнага ёсць свае культурныя і духоўныя карані. Без гэтага немагчыма існаваць. Проста для кагосьці духоўныя карані — гэта песні Міхаіла Круга. О'кей, добра. Так атрымалася.

Як вы будзеце працаваць з беларускімі акцёрамі?

— Ох, пакуль не ведаю. Бадай што пачнем малоць языком. Насамрэч на рэпетыцыях шмат часу траціцца на размовы. Многім здаецца — марна, а мне гэта ўяўляецца вельмі важным.

У крытыкаў існуе адно ўедлівае пытанне: пра што спектакль? Ці пакуль рана вызначаць, пра што будзе «Самотны хакеіст»?

— На такі выпадак у мяне ёсць свая пласцінка, якую мушу ўключыць. Па-першае, не скажу, бо раскрыю трактоўку, а хочацца, каб вы самі папрацавалі і для сябе вырашылі — пра што? Па-другое, калі мы з акцёрамі пачнем дамаўляцца: робім вось пра гэта, — тады і будзем рабіць толькі пра гэта. А навошта сябе абмяжоўваць?

«руская тэатральная традыцыя», на самай справе не існуе. Гэта вялікі міф. Традыцыя Малога тэатра хутчэй за ўсё перарвалася, а новая пакуль не выпрацаваная. Магчыма, ніколі не будзе выпрацавана, і гэта нармальна, нічога кепскага няма. У МХТ яна таксама страчана, знішчана. І Станіслаўскі тут не вінаваты. Гэта была абсалютна ўнікальная адзінкавая сістэма, якая не падлягала множанню. Аднак паводле яе ўзнікла шмат клонаў. І ў сітуацыі клонаў многія тэатры працягваюць існаваць. Апрача іншага, МХТ імя Антона Чэхава нядаўна сустрэў 115-годдзе. Для традыцыі малавата. У «Камедзі Франсэз» трупу ўкамплектавалі больш за 300 гадоў таму. І дагэтуль навучаюць па адзінай сістэме. Гэта і ёсць традыцыя.

У рускім тэатры напрацаваны вялікі духоўны пласт. Прынамсі, рысу, за якой пачынаецца разбурэнне, прафесійнае зніжэнне, у вас ніколі не пераступаюць. Таму з нашай пазіцыі складана зразумець нараканні на тое, што ў вас блага.

— Усё пазнаецца ў параўнанні, канешне. Ды па вялікім рахунку сітуацыя хутчэй крызісная, чым не.

Чаго не стае?

— Унутранай свабоды і творцаў, і гледачоў. Мне здаецца, што рускі тэатр вельмі часта трымаецца клішэ. Абслугоўвае нейкую ўсталяваную дамову між тэатрам і публікай. І — усё нармальна, усе шчаслівыя, лічаць, што ўсё добра. На мой погляд, сэнс мастацтва якраз у тым, каб дамовы парушаць.

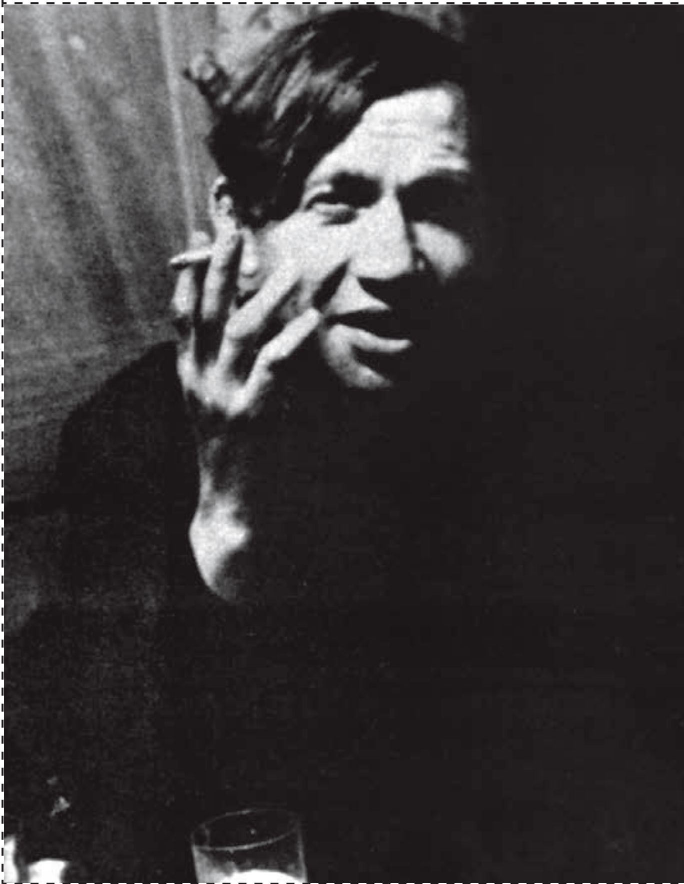
П'есы Чэхава калі-небудзь будзеце ставіць?

— Не буду заракацца — магчыма. Усё можа быць. ■

НАДЗЕЯ УСАВА

Са Смілавіч — у свет

Хаім Суцін і яго сям'я



У 2012 годзе на аўкцыёне «Крыстыс» у Лондане была набыта першая карціна Хаіма Суціна ў Беларусі для карпаратыўнай калекцыі Белгазпрамбанка — «Вялікія лугі ў Шартры» (1934). Мінчане ўбачылі гэты арыгінал Суціна на выставе «Мастакі Парыжскай школы з Беларусі» ў Нацыянальным мастацкім музеі. У маі 2013 года ў гэту ж калекцыю куплена на аўкцыёне «Сотбіс» у Нью-Ёрку за 1 мільён 700 тысяч долараў яшчэ адна карціна мастака — «Ева» 1928 года. З'яўленне двух арыгіналаў Суціна на яго Радзіме ўзмацніла інтарэс да беларускага перыяду жыцця знакамітага творцы, тым больш што сёлета адзначаецца яго 120-годдзе.

Юбілеі, як вядома, стымулююць даследаванні біяграфій мастакоў. Цікавасць да Суціна з'явілася досыць даўно — у 1993-м яго 100-годдзе было адзначана сціплым вечарам памяці ў Мастацкім музеі. Тады пра Суціна і яго жыццё ў Беларусі амаль нічога не ведалі. Цяпер многае змянілася.

Ужо пяць гадоў у Смілавічах працуе экспазіцыя «Прастора Хаіма Суціна», якую наведалі больш за дзесяць тысяч чалавек, у тым ліку дырэктар Парыжскай пінакатэкі Марк Растэліні, французскія і ізраільскія дыпламаты і беларускія мастакі. Уладзімір Шчасны ў 2011 годзе выдаў кнігу пра мастакоў Парыжа, якія нарадзіліся ў Беларусі.

Аднак першыя 17 гадоў жыцця Суціна яшчэ доўга заставаліся terra incognita, а гэты кароткі, але ёмісты перыяд у яго жыцці, безумоўна, паўплываў на мастацкае светаадчуванне.

Да нядаўняга часу адзіным, што ведалі пра сям'ю Суціных, была колькасць дзяцей у ёй. Нават імя бацькі ў розных крыніцах падавалася па-рознаму. Дакументаў беларускага перыяду — сінагагальных запісаў пра абразанне, якія дапамаглі б вызначыць дакладную дату з'яўлення хлопчыка на свет, пра склад сям'і пакуль не знойдзена. І сам Суцін ні слова не напісаў ні пра сваіх родных, ні пра месца нараджэння —наадварот, канчаткова заблытаў даследчыкаў сваімі выдумкамі. Яго ранні жыццяпіс існуе толькі ў легендарызаваным пераказе сяброў. Усталявалася меркаванне, што Суцін, з'ехаўшы ў Парыж, абарваў усе сувязі з радзімай: ніколі не маляваў роднае мястэчка Смілавічы, не вёў перапіскі са сваякамі, не любіў успамінаць дзіцячыя гады, імкнуўся сцерці з памяці крыўды на бацькоў і братоў, якія не разумелі яго і асуджалі захапленне жывапісам. Знойдзеныя ў апошнія гады дакументы ў значнай меры аспрэчваюць гэты ўстойлівы міф.

Род Суціных цікавіў даследчыкаў даўно. Але пошукі мастацтвазнаўцаў і архівістаў хутка заходзілі ў тупік, бо ў ідэальна захаваных спісах насельніцтва Смілавіч таго часу род Суціных не значыўся. Як высветлілася, шукалі не там.

Далёкія продкі Суціна сталі вядомыя дзякуючы адкрыццям мінскага архівіста Рыгора Жаўняркевіча, які ў 2001 годзе апублікаваў іх у прафесійным часопісе «Архіварыус». Жаўняркевічу ўдалося высветліць, што мяшчанскі род Суціных паходзіў не са Смілавіч, дзе яго беспаспяхова шукалі, а з мястэчка Пухавічы таго ж Ігуменскага павета Менскай губерні. Мяшчане-габрэі маглі жыць у любым месцы рысы аселасці, але мусілі быць прыпісаны да вызначанай габрэйскай абшчыны. Суціны лічыліся пры Пухавіцкім кагале, але пасля пераехалі ў Смілавічы.

Першапачаткова прозвішча Суцін гучала як Сучын, потым трансфармавалася. Сучыны (Суціны) з XVIII стагоддзя жылі на Ігуменшчыне. Гэта пацвярджае і тапаніміка мясцовасці. Да нашага часу ў Пухавіцкім раёне Мінскай вобласці захавалася назва вядомай з XVI стагоддзя вёскі — Суцін. Назва вёскі нібыта паходзіць ад прозвішча купца Шлемкі Суціна, які сек лес на продаж. Мяркуецца, што з гэтага месца і пайшлі ўсе Суціны.

Прапрадзедам Суціна, па здагадцы Жаўняркевіча, быў Есель Сучын, які нарадзіўся ў мястэчку Пухавічы прыблізна ў сярэдзіне XVIII стагоддзя. Ён меў трох сыноў: Хаіма, Нохума і Зэліка. Род Хаіма Суціна ішоў ад старэйшага сына — Хаіма, магчымага прадзеда мастака. У яго быў сын Есель, які жыў ужо ў Ігуменскім павеце ў мястэчку Серабранка. У Смілавічы, верагодна, у 1880-я гады, пераехаў бацька Суціна Залман.

Суціны — разгалінаваны род, у якім былі і беднякі, і багатыя прадпрымальнікі: у 1896 годзе нехта Л.Суцін адкрыў гарбарню ў Менску на Ніжняй Ляхоўцы, якая ў 1927 годзе была рэарганізавана ў дзяржаўны гарбарны завод «Бальшавік», іншы купец, Берка Суцін, у 1890—1900-х гадах валодаў гатэлем «Мачыз» па Праабражэнскай вуліцы ў Менску. Але смілавіцкія Суціны былі багатыя толькі нашчадкамі.

У Залмана і Сары Суціных налічвалася 11 дзяцей, Хаім быў передапошнім, дзясятым. Хаім-Ічэ Суцін нарадзіўся ў мястэчку Смілавічы прыблізна 13 студзеня 1894 года (у канцы снежня 1893-га па старым стылі) у сям'і краўца Залмана Майсеевіча і

Хаім Суцін. Вялікія лугі ў Шартры. Алей.1934.



З карпаратыўнай калекцыі Белгазпрамбанка.

Сары Хламаўны Суціных. Сям'я жыла на вуліцы Менскай (цяпер — Рэспубліканская), недалёка ад галоўнай смілавіцкай сінагогі, якая згарэла ў гады Другой сусветнай вайны.

Бацька Суціна асноўны час праводзіў у сінагозе. Часта яго называюць сінагагальным служкам. Мастак Файбіш-Шрага (Сэм) Царфін, таксама смілаўчанін, у сваіх успамінах пісаў пра працяглыя філасофскія гутаркі пра Тургенева і рускую літаратуру свайго эмансіпаванага старога бацькі з Залманом Суціным, які ў адказ «частаваў свайго сябра гісторыямі з Талмуда». Хаіма выхоўвалі ў рэлігійным духу: ён успамінаў, якое моцнае містычнае ўражанне ў дзяцінстве на яго рабіла святкаванне суботы, як наведваў сінагогу ў Менску і Вільні. Але асноўныя надзеі сям'і ўскладаліся на старэйшага сына, які павінен быў стаць рабінам.

Для экспазіцыі беларускага перыяду жыцця Суціна ў Смілавічах важна было вызначыць дакладныя імёны бацькі і маці, даты іх смерці, а таксама імёны і лёсы братоў і сясцёр мастака. Гэта адбылося дзякуючы дакументам, ласкава прадстаўленым роднымі Суціна — перапісцы пляменніцы Суціна Ніны Ферапонтавай з Замюркалегіяй у 1960 годзе і аплатнай ведамасці ADAGP (Францыя) — арганізацыі па ахове аўтарскіх правоў, якая выплачвае спадчыннікам мастакоў працэнты ад прыбытку ад продажу карцін і публікацыі альбомаў. У ведамасці згадваюцца ўсе спадчыннікі Суціна за мяжой. Гэты дакумент прадстаўлены Кенэтам Грогерам (ЗША), траюрадным пляменнікам Суціна па лініі старэйшай сястры Меткі (Мэры).

Паводле замежных публікацый, па ўспамінах і гэтых дакументах устаноўлены дзевяць імёнаў сясцёр і братоў Хаіма — Янкель, Мерка (Метка, Мэры), Цыля, Мойша (Морыс), Есель, Фрыда, Гірш, Эрыль, Этэль (Этка). У Суціна ў ЗША і БССР было больш за дваццаць пляменнікаў, якіх ён наўрад ці бачыў, а імёны ўсіх напэўна і не ведаў. Але менавіта сёстры і пляменнікі пасля яго раптоўнай смерці ў акупаваным Парыжы ў 1943 годзе, даказаўшы сваяцтва, сталі яго законнымі спадчыннікамі, бо Суцін афіцыйна не быў жанаты і дзяцей не меў (Эмі, дачку сваёй віленскай прыяцелькі Дэбары Мельнік, якая ў 1920-я гады вучылася ў Парыжы, ён так і не прызнаў). Паводле закона Францыі пра аўтарскае права ўсе сваякі Суціна да 2013 года атрымоўвалі працэнт ад продажаў карцін мастака і выдання альбомаў рэпрадукцый.

Як склаўся лёс родных Суціна?

Адзін са старэйшых жанатых братоў Суціна жыў асобна і працаваў краўцом у Смілавічах. Гэта ў яго сям'і тры гады пражыў Хаім, якога бацька такім чынам беспаспяхова спрабаваў далучыць да кравецкага рамяства, перш чым адправіць у Менск вучыцца на рэтушора ў фотаатэлье. Хаім жыў у сям'і старэйшай сястры.

Іншы яго брат, Гірш, пераехаў у Беразіно. Ягоны сын Янкель у 1950-я гады жыў у Ташкенце, дзе застаўся, верагодна, пасля эвакуацыі. Дзве малодшыя сястры Суціна — Фрыда і Этэль — у даваенны час жылі ў Смілавічах. К 1960-м гадам нікога з іх ужо не засталося, бо на спадчыну прэтэндавалі толькі тры пляменніцы: дочкі Этэлі Ніна Ферапонтава і Фаіна Цукерман і дачка Фрыды і Ісаака Грабенчыка Мар'ясі, у замужжы Шапіра, адзіная, якая пражывала ў Смілавічах.

Пра амерыканскіх сваякоў Суціна, акрамя самога факта іх існавання, доўга нічога не было вядома. Візіт у Мінск у верасні 2011 года траюраднага пляменніка Суціна Кенэта Грогера, грамадзяніна ЗША, дазволіў даведацца пра іміграваўшую лінію сям'і Хаіма Суціна. Трое старэйшых дзяцей Суціных — Метка, Цыля і Мойша — з-за беспрацоўя з'ехалі на заробкі ў ЗША.

«Мая бабка Метка з мужам, смілавіцкім краўцам Хаімам Грогерам, у 1921 годзе павезла траіх дзяцей — майго бацьку Мойшу і яго сясцёр Гертруду і Дароту са Смілавіч у Амерыку, — распавядае Кенэт Грогер. —Метка, якая ў Амерыцы стала Мэры, памерла ў Нью-Ёрку ў 1930-я гады. Мой дзядзька Мойша (Морыс) быў кашэрным мясніком у яўрэйскім квартале ў Нью-Ёрку.



Ніна Цукерман (Ферапонтава), пляменніца Суціна.



Кенэт Грогер, траюрадны пляменнік Суціна, у Смілавічах.



Вуліца ў Смілавічах. Фотаздымак 1918 года.

З КАЛЕКЦЫІ УЛАДЗІМІРА ЛІХАДЗЕДАВА.

Калі пачалася Другая сусветная вайна, мая цётка Гертруда займалася дакументамі, каб перавезці Хаіма ў Амерыку. Існуюць дзве версіі, чаму пераезду не адбылося. Магчыма, у Суціна былі праблемы з французскімі дакументамі. А другая версія заключаецца ў тым, што гэтаму дзіўнаму чалавеку было ўсё адно: ідзе вайна або не. Ён хацеў толькі маляваць. Таму і адкінуў запрашэнні амерыканскай радні. А цётка Дораці яшчэ жывая. Ёй 96 гадоў, і ў яе захаваліся некаторыя сямейныя фатаграфіі».

Кенэт Грогер, выхадзец з Нью-Ёрка, выкладае англійскую мову ў адным з японскіх універсітэтаў. Ён жыве і працуе ў Японіі ўжо 17 гадоў. Імя свайго знакамітага дзядзькі ведаў з дзяцінства. У 2005-м Грогер ужо наведваў Смілавічы, спадзеючыся сустрэць там кагосьці, хто памятаў Суціна, але беспаспяхова. Тады ён не ведаў, што ў Мінску жыве яго сваячка, дачка малодшай сястры Суціна Этэлі Ніна Ферапонтава. Іх хвалюючая сустрэча адбылася толькі ў 2011 годзе ў Мінску. Кенэт Грогер наведаў і высока ацаніў экспазіцыю ў Смілавічах як паспяховы мастацка-асветніцкі і краязнаўчы праект. Грогер спадзяецца зняць фільм пра свайго знакамітага сваяка: «Няма другога чалавека, вакол якога было б стольki ж легенд і міфаў, колькі іх вакол Хаіма Суціна. На гэтай глебе ў нас ёсць супярэчнасці з маім братам. Ён хоча, каб фільм, які я раблю, быў вельмі дакладным, каб у ім былі толькі правераныя факты. Але на такое кіно не пойдзе глядач. Мне ж хочацца, каб усе гэтыя міфы ўвайшлі ў карціну, каб атрымалася крутое, дынамічнае галівудскае кіно. Брат кажа: "Не зняслаў імя Хаіма" — ён ставіцца да яго надзвычай трапятліва. Але я ад сваіх планаў пакуль не адмаўляюся. Хачу, каб у фільме іграў Леанарда Дзі Капрыа. Ён са сваёй дзяўчынай-супермадэллю быў на апошняй выставе Суціна ў Нью-Ёрку ў чэрвені гэтага года. Можа быць, ён пагодзіцца зняцца ў нашай карціне. Але на яе патрэбны вялікія грошы», — сказаў Кенэт у інтэрв'ю «Комсомольской правде» ў 2011 годзе.

Дзеці, якія з'ехалі, дапамагалі сям'і — высылалі ў Смілавічы грошы нават у нялёгкія 1930-я гады. Ніна Ферапонтава памятае, што ў бабулі Сары заўсёды ў запаветнай скрыні буфета былі смачныя, хораша спакаваныя ў залатую фольгу прадукты, набытыя на грошы, дасланыя дзецьмі з Францыі і ЗША. Бабуля выдавала іх строга пад лік.

Карцін Суціна ні ў амерыканскіх, ні ў беларускіх нашчадкаў яго блізкіх сваякоў няма. Раннія партрэты маці і сястры Мэры, якія віселі ў доме малодшай сястры Этэлі ў Смілавічах, прапалі ў гады вайны. Але амерыканскія Суціны з газет добра ведалі пра яго славу ў Францыі і ЗША і пісалі пра гэта сваім бацькам у БССР. Залман Суцін у канцы 1920-х перадаў праз аднавяскоўца мастака Шрагу Царфіна ў Парыж ліст, у якім запрашаў прыехаць на радзіму і дапамагчы сям'і. Ён прызнаваў, што ў маленстве біў хлопца, але лічыў, што гэта пайшло на карысць і ён стаў «господином».

Наогул, Суцін і яго бацькі і сёстры вялі перапіску на ідыш пачынаючы з 1910-х гадоў, калі Хаім вучыўся ў Вільні ў школе акадэміка Івана Трутнёва. Вядома, што ў гэтых лістах ён наракаў на антысемітызм некаторых педагогаў. Перапіска доўжылася, і калі ў 1912 годзе Хаім пераехаў у Парыж, каб працягнуць вучобу.

Стасункі з бацькамі насамрэч не былі такімі напружанымі, як апісваюць у літаратуры. Маці Суціна ліставалася з сынам і іншымі дзецьмі да самай смерці. Апублікаваны канверт пісьма ў Парыж сыну, старанна падпісаны па-руску «Сара Суціна». Хаім пісаў і сёстрам.

Наогул беднасць сям'і Суціных некалькі перабольшана: Хаім меў магчымасць вучыцца і ў малявальнай школе Кругера ў Менску, і ў мастацкай — у Вільні, на заробак рэтушора мог дазволіць сабе правесці вакацыі на Балтыцы, запрасіць на лета ў бацькоўскую хату свайго прыяцеля Міхаіла Кікоіна, зняць памяшканне пад майстэрню ў Смілавічах.

З канца 1920-х гадоў ён ужо канчаткова прыжыўся ў Парыжы: пасля куплі 52-х карцін амерыканскім калекцыянерам Барнсам і ўзлёту кошту на яго творы набыў вілу, завёў машыну з асабістым шафёрам, стаў выглядаць як дэндзі.

Пасля смерці бацькі ў сярэдзіне 1930-х, мяркуючы па апублікаваным лісце яго малодшай сястры Этэлі, якая цяжка хварэла на дыябет, Суцін пасылаў грошы маці і сястры, паведамляў пра сваю хваробу — пакутлівую язву страўніка.

Этэль, якая ў 1927 годзе выйшла замуж за службоўца Смілавіцкага сельскага савета Шалома Цукермана, пісала яму на ідыш у 1935-м: «…Я, мой муж і наша маленькая дарагая дачушка Наума, мы ўсе разам знаходзімся побач з мамай. Наш бацька памёр, наш брат Янкель таксама памёр. Мы як сляпыя авечкі ў гэтым свеце. Зараз, дарагі брат, ты для нас прамень святла, ты робіш наша змрочнае жыццё святлей, ты асвятляеш усё.

Твае навіны нам дадаюць сілы жыць. Мы вечна будзем памятаць падарунак, які ты нам зрабіў. Мама нам таксама дала трохі грошай… і я змагла трохі паклапаціцца пра сябе… Зараз, дарагі брат, уся надзея толькі на цябе; я звяртаюся да цябе, бо ў мяне няма іншага выйсця… ты самы блізкі чалавек, якому я магу распавесці пра свае беды…

Дарагі брат, мне вельмі цяжка прасіць, але, калі б ты мог мне трохі дапамагчы грашыма, усё сваё жыццё я б памятала, што ты быў маім выратавальнікам…». Этэль (Этка) памерла ад наступстваў дыябету ў 36-гадовым узросце. Шасцігадовая Наума (Ніна) і падгадаваная Фаіна засталіся з бацькам пад апекай хатняй работніцы — рускай жанчыны, буфетчыцы Наталлі, якая іх фактычна і выхавала.

Доўгі час лічылася, што сям'я Суціна загінула ў гета ў 1941 годзе. Паводле звестак Ніны Ферапонтавай, гэта не так. Бацька памёр у 1932 годзе; маці пасля яго смерці жыла ў хаце малодшай дачкі Этэль, дзе і памерла ў 1938 годзе. Усе яны пахаваны на мясцовых могілках. Знайсці іх магілы не ўдалося.



Міхаіл Кікоін. Хаім Суцін. Малюнак. 1920.


З КАРПАРАТЫЎНАЙ КАЛЕКЦЫІ БЕЛГАЗПРАМБАНКА.

Хаім Суцін. Ева. Алей. 1928.

Сваякі Суціна і іх дзеці здолелі своечасова эвакуявацца са Смілавіч дзякуючы Шалому Цукерману, што правільна ацаніў становішча і паспеў перавезці блізкіх са Смілавіч у першыя дні вайны. У гады Вялікай Айчыннай сям'я Суціных жыла ў Кіргізіі, дзеці Гірша — ва Узбекістане.

Наума — Ніна Аляксандраўна Ферапонтава — цяпер жыве ў Мінску. Яна ўсё жыццё прапрацавала на швейнай фабрыцы. Памяць 11-гадовай дзяўчынкі захавала інтэр'ер хаты бабулі Сары са старой швейнай машынкай і земляной падлогай.

Такім чынам, апошнія даныя пераканальна развейваюць распаўсюджаны міф, што Суцін, з'ехаўшы ў Парыж, забыўся пра Радзіму і пакінутых там сваякоў.

Лёс раскідаў сям'ю мастака па розных краінах і кантынентах. У Смілавічах пра Суціна нагадваюць толькі старыя яўрэйскія могілкі, на якіх ляжаць пяцёра членаў яго сям'і, вуліца Рэспубліканская (былая Мінская), на якой стаяла драўляная хата бацькоў, ды некалькі драўляных хат пачатку XX стагоддзя. Адну з такіх хат — у Татарскай слабадзе — нават хацеў набыць Марк Растэліні, дырэктар Парыжскай пінакатэкі: лепшага месца для музея Суціна не прыдумаеш…

А пакуль у Смілавічы на радзіму продкаў і ў адзіны ў свеце музей іх знакамітага сваяка прыязджаюць і іншыя нашчадкі Суціных: у ліпені 2013 года могілкі і экспазіцыю наведалі Альберт і Гілер Плаксы са ЗША. Прабабка Альберта Плакса была роднай сястрой маці Суціна, ці яго цёткай. Сын Альберта Гілер атрымоўвае мастацкую адукацыю і вучыцца дызайну.

Застаецца надзея ўбачыць фатаграфіі сям'і Суціна, якія належаць Дораці Коген, пляменніцы мастака ў ЗША, і дакументы з сямейнага архіва Плаксаў, атрымаць копіі лістоў Хаіма, адрасаваных сястры Мэры. Гэтыя матэрыялы дагэтуль не апублікаваны. ■

АЎТАР ВЫКАЗВАЕ ЎДЗЯЧНАСЦЬ НІНЕ ФЕРАПОНТАВАЙ І КЕНЭТУ ГРОГЕРУ ЗА ПРАДСТАЎЛЕНЫЯ ДАКУМЕНТЫ З АРХІВА СЯМ'І.

The August issue of *Mastactva* magazine opens with a series of publications under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are discussed by: **Siargei Kharewski** (Dzianis Ramaniuk's photo exhibition *Blue-eyed Belarus* at the National Art Museum, p.4), **Tattsiana Mushynskaya** (project *Seasons: Familiar and Mysterious* — presentation of the graduation projects of the Choreography Department students of the Belarusian State Art and Culture University, p.6), **Valery Kaltygin** (eleventh international open-air exhibition of ceramists Art-Zhyzal near Babruisk, p.8), **Liudmila Gramyka** (premiere of the performance *To Flee From Elsinore, or Hamlet the Wrong Way Round* at the Republican Theatre of Belarusian Dramaturgy, p.10), **Natallia Stsiazhko** (new documentary films of the spouse directors Viktar Asliuk and Volha Dashuk, p.12), **Volha Brylon** (Igar Palivoda's vocal cycle *The Jolly Beggars* to Robert Burns' poetry was again performed thirty years later, p.14), **Liubow Gawryliuk** (Aliaksander Zabawchyk's exhibition *The Human* at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.16).

The Dramatis Personae rubric introduces Uladzimir Ivanow, chief choreographer of the Belarusian State Music Theatre (***He Who Always Dances***, p.18; interviewed by **Tattsiana Mushynskaya**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Tattsiana Garanskaya shares her thoughts in connection with the Republican painting exhibition «Project», which was held at the Minsk Palace of Art (***Realness of Emptiness***, p.22).

Natallia Agafonava reviews the stages of the creative work of BelVideoCentre — a documentary film studio, which was created in April 1989 (***Both Portrait and Drama***, p. 26).

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit Ivan Misko, People's Artist of Belarus, who is primarily known for his numerous works related to outer space (***Beyond the Terrestrial Boundaries***, p. 30).

Two publications appear under the *Parallels* rubric. **Aliaksey Gubaraw's** article is about the notable events in the cultural life of Prague. It dwells upon the 6th Prague Biennale of Contemporary Art and the winners of the Czech section of the competition ESSL ART AWARD (***The Czech Summer with a Shade of Art***, p.36).

Liudmila Gramyka offers an interview with Dmitry Volkostrelov, a young and already well-known director from St Petersburg, who has been fruitfully co-operating with the Belarusian dramatist Pavel Prazhko and is going to present at the international theatre forum Teart a production of his play *The Lonely Hockey Player* (***The Private Space***, p.40).

The *Cultural* Layer rubric carries the research of the scholar of art **Nadzieya Usava** on the family relations of the world famous painter Chaim Soutine (***From Smilavichy — Into the Wide World***, p.44).

The issue closes with the *Marks of Time* rubric. Traditionally, thirty-year-old publications of the *Mastactva Belarusi* magazine are revisited and some important events in the cultural life of Belarus of that time are reviewed. The author is **Liudmila Gramyka** (***Heroes of Labour and Just a Human Being***, p. 48).

Героі працы і проста чалавек

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Мяркуючы па публікацыях часопіса «Мастацтва Беларусі», у 1983 годзе час летніх адпачынкаў ніколькі не паўплываў на творчую актыўнасць тэатральных дзеячаў. Пасля абнародавання пастановы ЦК КПСС «Аб рабоце партыйнай арганізацыі Беларускага дзяржаўнага тэатра імя Янкі Купалы» ў калектывах усё прыводзілася ў адпаведнасць з рашэннямі партыі і ўрада.

У кулуарах сакратар партыйнай арганізацыі Купалаўскага тэатра народная артыстка БССР Лілія Давідовіч усхвалявана і нефармальна распавядала пра сустрэчы з партыйным кіраўніцтвам у Маскве. На пытанне, чаму для паказальнага выступу на саюзным узроўні быў абраны менавіта Тэатр імя Янкі Купалы, адказвалі па-рознаму. Хоць у прынцыпе сітуацыя была зразумелая. А на старонках «Мастацтва Беларусі» з'явіўся цэлы шэраг публікацый — водгукі на падзею. У абмеркаванні бралі ўдзел народныя, заслужаныя, проста артыстка і рэжысёр самадзейнага тэатра, народны мастак. Што адметна, вялікая колькасць правільных і напышлівых слоў пра сцэнічныя творы, дзе «на аснове ленінскіх прынцыпаў партыйнасці і народнасці ярка і пераканальна адлюстроўваецца наша рэчаіснасць, пераемнасць рэвалюцыйных і працоўных традыцый народа», — не засланяла пытанняў мастацкасці. Пільная ўвага надавалася творчасці беларускіх драматургаў, акцёры ўзнімаліся на самы высокі п'едэстал, фармальныя пастановачныя пошукі, пры якіх «артысту адводзіцца сціплая роля дэталі ў складанай канструкцыі, якую "манціруюць" з дапамогай святла, тэмпарытмаў, умоўных дэкарацый, а вобразнае вырашэнне губляецца ў мудрагелістых сцэнічных шарадах», рэзка асуджаліся.

З большай за чвэрць стагоддзя адлегласці агульная сітуацыя ўяўляецца неадназначнай. Тэатральная супольнасць рэзка рэагуе на слова «эксперымент». Але ж у эпоху, якая вызначалася пастаянным ідэалагічным ціскам, галоўным клопатам сцэнічных дзеячаў робіцца «сучасны герой», а галоўным пытаннем — тое, наколькі сцэнічныя творы сугучныя часу. Артыкул Рычарда Смольскага, апублікаваны ў «Мастацтве Беларусі» №8 як водгук на пастанову ЦК КПСС, называецца «У пошуках героя». Многім спектаклям, якія ў ім аналізуюцца і крытыкуюцца, не ўласцівая ідэалагічная рэфлексія. Яны хутчэй прасякнутыя ўвагай да звычайнага чалавека, ягоных штодзённых праблем. Менавіта ў гэты перыяд з'яўляюцца «Хуткія цягнікі» Алены Паповай у Віцебску, «Развітанне ў чэрвені» Аляксандра Вампілава ў Брэсце, «Фантазіі Фарацьева» Алы Сакаловай у Мінску ў Рускім тэатры. Праўда, існаваў яшчэ адзін пласт спектакляў на «вытворчую тэму», дзе духоўнасць герояў вызначалася перш за ўсё адносінамі да працы. Але нават такія сцэнічныя творы не ўнікалі вострых надзённых праблем, ідэйных сутычак паміж героямі. Разам з драматургамі тэатр упарта займаўся сацыяльнымі праблемамі, разглядаў чалавека як вядучую дэталь дзяржаўнага механізма, але ж імкнуўся абавязкова напоўніць сэнсам ягонае існаванне. У гэтым шэрагу «Сталявары» Генадзя Бокарава (Тэатр імя Якуба Коласа), «Пратакол аднаго пасяджэння» Аляксандра Гельмана (Тэатр імя Янкі Купалы), «Трывога» і «Соль» Алеся Петрашкевіча (Рускі тэатр імя М.Горкага).

Асобную нішу займалі спектаклі, створаныя паводле выдатнай літаратуры, напоўненыя філасофскім гучаннем, якія па мастацкіх вартасцях немагчыма было паставіць пад сумненне. Гэта «Святая святых» Іона Друцэ і «Закон вечнасці» Надара Думбадзэ ў Купалаўскім тэатры.

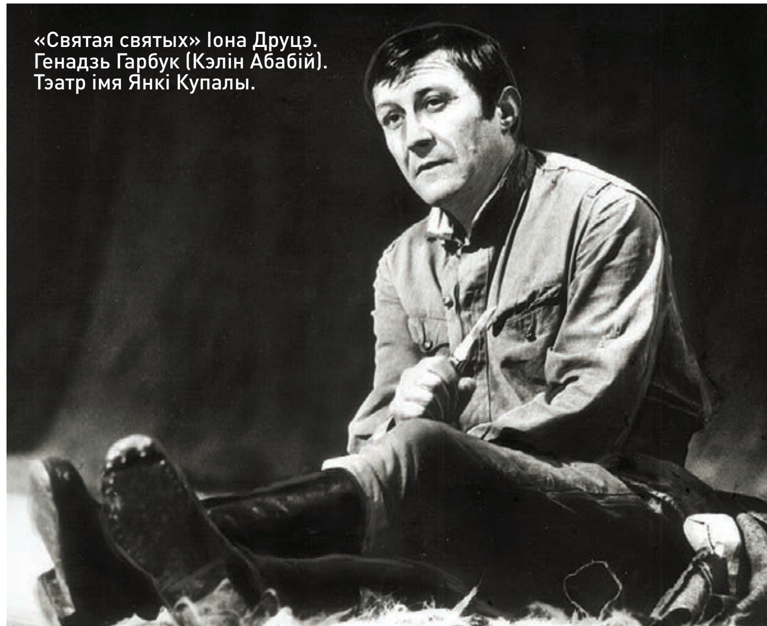
Тагачасныя пастаноўкі на «вытворчую тэму» цяпер многія лічаць кан'юнктурнымі. Сёння наўрад ці хто возьмецца ставіць спектаклі пра ўзаемаадносіны ў працоўным калектыве. Хіба што ў цэнтры ўвагі апынецца экстравагантны і стылёва абгрунтаваны «офісны планктон». Месца спектакляў, якія некалі імкнуліся «ўнесці свой пазітыўны ўклад у вырашэнне складаных праблем, што стаяць перад сучаснікам», паспяхова займаюць камедыі. Таксама кан'юнктура, толькі наадварот. У вызваленым ад маральных абавязкаў поглядзе на жыццё яскрава прасочваецца новы пасыл: «Усё на продаж». ■

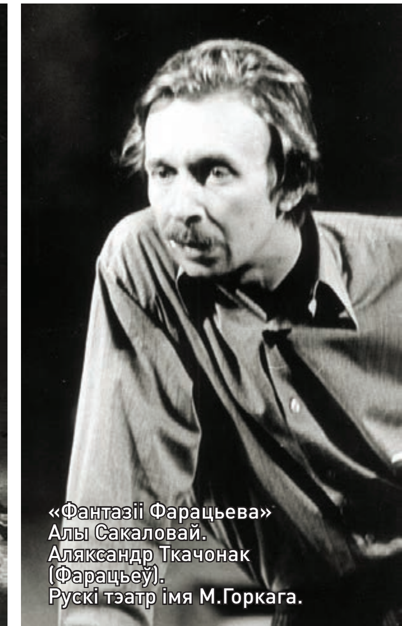
ФОТА З АРХІВА «МАСТАЦТВА».

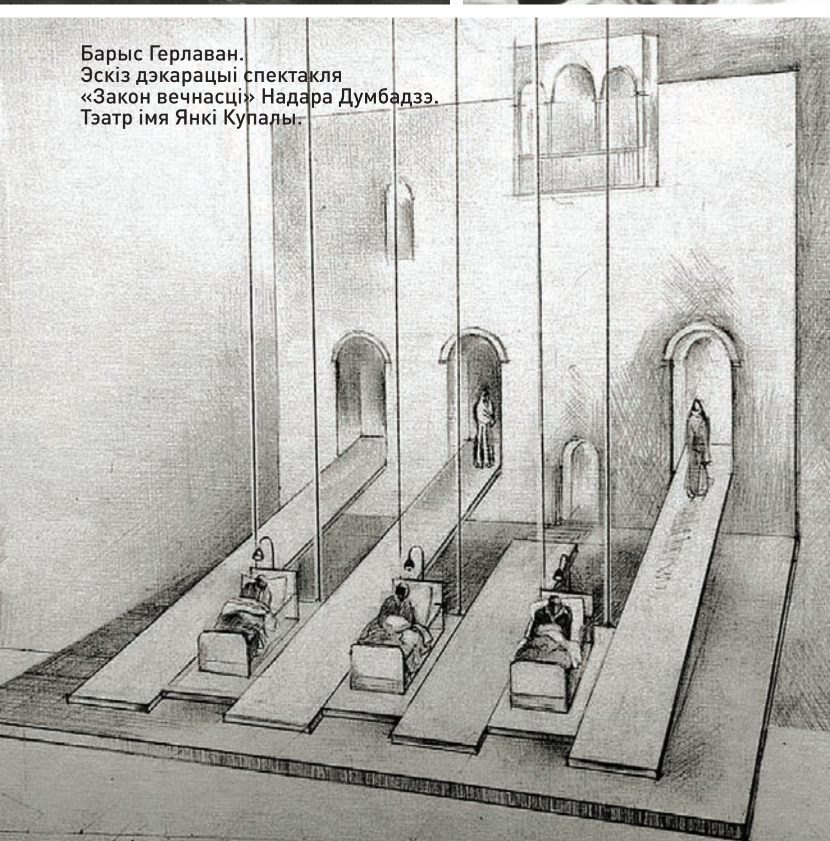

«Пратакол аднаго пасяджэння» Аляксандра Гельмана.
Тэатр імя Янкі Купалы.


«Соль» Алеся Петрашкевіча.
Юрый Сідараў(Хазяінаў),
Леанід Крук (Іван).
Рускі тэатр імя М.Горкага.


«Сталявары»
Генадзя Бокарава.
Леанід Трушко (Лагуцін),
Яўген Шыпіла (Хромаў).
Тэатр імя Якуба Коласа.


«Святая святых» Іона Друцэ.
Генадзь Гарбук (Кэлін Абабій).
Тэатр імя Янкі Купалы.


«Фантазіі Фарацьева»
Алы Сакаловай.
Аляксандр Ткачонак
(Фарацьеў).
Рускі тэатр імя М.Горкага.


Барыс Герлаван.
Эскіз дэкарацыі спектакля
«Закон вечнасці» Надара Думбадзэ.
Тэатр імя Янкі Купалы.


«Летась у Чулімску»
Аляксандра Вампілава.
Тэатр імя Якуба Коласа.

мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 30 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551



Барыс Луцэнка зноў звярнуўся да п'есы Андрэя Макаёнка «Зацюканы апостал». Спектакль Нацыянальнага драматычнага тэатра імя М.Горкага, прэм'ера якога адбылася напрыканцы сезона, мае назву «Аракул?..», жанр акрэслены як музычная сямейная трагікамедыя. Кампазітар Аляксей Ераньков. Сцэнаграфія Веніяміна Маршака. Галоўную ролю — Сына — выконвае Уладзімір Глотаў. Сярод самых яркіх уражанняў — работа гэтага акцёра. Рэцэнзію на спектакль чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.